

COMPARARE



LA CRITICA

A cura di Francesco Muzzioli

GLI SCARICABILI
Edizioni di
Critica catamoderna

INDICE

INTRODUZIONE

Le strategie della critica	p. 3
1. La critica <i>sub judice</i> : dall'oggetto al soggetto	p. 4
2. Metodi o quanto meno mosse	p. 5
3. Come interrogare la critica	p. 5
3.1. Stile e figure	p. 6
3.2. Contesto e funzionalizzazione	p. 6
3.3. Valutazione e criteri di giudizio, la terminologia	p. 7
4. La valorizzazione del testo	p. 8

INTERPRETARE GLI INTERPRETI

Antologia commentata della critica su Baudelaire

Nota preliminare.....	p. 9
I. Benedetto Croce e la critica idealistica	p. 10
II. Walter Benjamin e la critica marxista	p. 18
III. Jean Paul Sartre e la critica biografica	p. 34
IV. Eric Auerbach e la critica stilistica	p. 48
V. Charles Mauron e la critica psicoanalitica	p. 62
VI. Roman Jakobson e la critica formal-strutturalista	p. 74
VII. Barbara Johnson e la critica decostruzionista	p. 86
VIII. Hans Robert Jauss e l'ermeneutica	p. 96
IX. Fredric Jameson e la critica neomarxista	p. 114
X. Jean Starobinski e la critica tematico-erudita	p. 130
XI. Gayatri Spivak e la critica femminista e postcoloniale	p. 141

INTRODUZIONE

Le strategie della critica

Though this be madness, yet

there is method in't.

SHAKESPEARE, *Amleto*

Contrariamente a quanto sembra, anche quando il rapporto con il testo sembra risolversi nel tu-per-tu della lettura senza intermediari o influenze esterne, tuttavia la critica vi interviene sempre, si insinuano modelli e modi di riflettere ereditati, sensazioni già sentite o suggerite da altri. E vi sono dei contesti, per esempio quando si debba effettuare lo studio di un autore, in cui la prima cosa da fare è andare alla ricerca della critica e ci si trova in difficoltà quando manca. Eppure anche questo ruolo “di servizio” andrebbe osservato meglio. Infatti, una volta conosciuta la bibliografia critica e recepita come base delle nuove letture e interpretazioni, i problemi non sono affatto risolti: la critica pregressa, è vero, è un “dato di fatto”, ma la sua autorevolezza e la sua legittimità non sono per niente scontate. Non è detto che dobbiamo per forza accettarla senza accertarla; se guardiamo con attenzione le varie prospettive che si aprono, nel corso del tempo, nei confronti dello stesso autore, noteremo un vivace dibattito e spesso conflitti e scontri, dissensi e dissidi anche profondi. I pareri sono discordi: e chi avrà ragione di due critici che dicono uno bianco e l’altro nero? Per provare a rispondere, schierandosi da una parte o dall’altra, bisogna imparare a riconoscere le differenze tra i critici, cioè a capire la loro “posizione” per regalarsi di conseguenza, per decidere se concordare o meno. A volte, la critica stessa tiene a far vedere la sua appartenenza e specifica le proprie coordinate nel dibattito dei metodi e delle teorie, predisponendo gli adeguati segnali di riconoscimento con dichiarazioni preliminari. Questo è accaduto soprattutto nel periodo in cui i metodi andavano di moda e vi era tra di loro (marxismo, psicoanalisi, strutturalismo) una concorrenza spietata e una discussione senza quartiere. Ma in altri periodi, compreso l’attuale, le scelte di fondo sono più nascoste, forse anche perché più confuse e incerte, se non altro intrecciate e miste. Addirittura la critica, a volte, tende a presentarsi come un fatto neutro e naturale, come un ruolo più che non come un punto di vista, e in tal caso pretende il consenso di tutti in virtù del suo prestigio e della sua competenza; e può accadere che il discorso sul testo non presenti, in apparenza, altro che l’intenzione di una semplice spiegazione o di un giudizio di gusto, magari ristretto al singolo oggetto in esame. Il critico si presenta come un lettore soltanto più esercitato degli altri, che offre la sua lettura (o superlettura) per giovare ai meno sensibili. Che altro dovrebbe fare? Eppure questo atteggiamento “morbido” nasconde tutta una serie di scelte di non poco conto (il solo fatto di occuparsi di un libro è una decisione che comporta una coscienziosa selezione). Anche il gesto critico più semplice (quello che si limita a dire: mi piace/non mi piace), che ciascuno di noi esercita quando chiude un libro o esce da un cinema, da una mostra, ecc., sottintende una serie di operazioni seriamente “impegnative”: nasce da presupposti che sono lo si voglia o no estetico-filosofici (ognuno ha, sia pure abbracciata, una idea di cosa intenda per arte o letteratura); segue dei criteri, che sono lo si voglia o no metodologici (anche chi dice di non avere o di rifiutare i metodi – come vedremo – tuttavia in qualche modo deve regalarsi nel procedere e nell’argomentare); punta verso degli esiti che sono lo si voglia o no di tipo storico-critico (ogni giudizio finisce per collocare il testo in una ideale mappa della letteratura e della cultura, pur se

sommaria e povera). Se non si vuole prendere tutto per oro colato, bisogna alzare le antenne, capire da dove provengono i giudizi e dove vanno a parare, decifrare le strategie, individuare le mosse che vengono compiute. Ma, per aprire gli occhi su tutti questi aspetti, il testo della critica va sottoposto alla stessa lettura attenta che essa riserva o dovrebbe riservare ai testi creativi. Si tratta di raddoppiare la critica in *metacritica*: ossia *criticare la critica e interpretare gli interpreti*.

Per farlo, la cosa migliore è vedere i critici al lavoro e provare a capire il loro posizionamento nel corso della pratica stessa. Ancor meglio sarà confrontarli per quello che dicono su uno stesso testo o, in mancanza di meglio, almeno su uno stesso autore. Il confronto delle interpretazioni è un esercizio di tipo *comparativo*; e sarà proprio questa di *comparare la critica* la prova qui tentata nel commisurare alcuni tra i più qualificati e rappresentativi interpreti di Baudelaire, un autore che ha ricevuto nel corso del tempo una collocazione molto importante, come punta d'iceberg della modernità. Nella critica su Baudelaire, che raccoglie studiosi di diverse parti del mondo, possono essere esemplificate le diverse prospettive e i principali metodi messi in campo nel Novecento. Ma, prima di passare all'antologia che procederà all'analisi *microscopica* del testo critico (ché proprio una lettura capillare e un commento passo passo è quello che intendo realizzare qui), non saranno inutili alcune considerazioni per chiarire le finalità del lavoro.

1. *La critica sub judice: dall'oggetto al soggetto*

Prima di tutto dobbiamo sottoporre il nostra ottica abituale ad una piccola “rivoluzione copernicana”. Siamo infatti abituati a rivolgerci alla critica per avere informazioni su un testo che ci interessa. Non solo quando si tratta di scrivere un saggio sull'argomento (o una tesi di laurea, che è sempre anch'essa un genere di saggio, in fondo), ma anche quando ci apprestiamo semplicemente a leggere un libro, la critica ci accompagna, poniamo, attraverso la prefazione. Non siamo mai da soli davanti al testo (l'idea di un dialogo a due è sostanzialmente errata, o mistificante); c'è sempre qualcun'altro, magari più d'uno, che ci ha convinti ad avvicinarci a quel testo e che ci ha invogliato a leggerlo, non fosse altro che con quel discorso senza parole che è l'esempio. Un testo non è quasi mai completamente nudo di *peri-testo*: anche quando non abbia introduzione o tabella cronologica, né una piccola antologia di pareri, ha pur sempre dei risvolti, con dei richiami sintetici che ci avvertono e ci sollecitano un pre-giudizio, senza il quale non avremmo nessun impulso a passare alla verifica della lettura; gli apparati, di solito, non ci danno fastidio, ci aiutano a inquadrare il testo e a gustarlo di più. La critica, presa in questo modo, è un coadiuvante della lettura: diciamo allora che ci dà indicazioni circa il suo oggetto, venendoci in soccorso con un sapere anticipante. Allora, è proprio riferendomi a questa “preparazione dell'oggetto” che propongo qui un rovesciamento di prospettiva: per capirla a fondo nelle sue strategie, la critica non va più considerata per la sua utilità riguardo alla conoscenza dell'oggetto, ma invece va considerata per quello che ci dice del soggetto. Ovvero, si tratta di non domandarsi tanto “cosa ha da dirmi il critico sul testo che m'interessa”, quanto “cosa capisco del critico a partire da quanto dice sul testo”? È chiaro che allora quella autorità superiore che siamo portati ad assegnare al critico, come a colui che ne sa più di noi, l'esperto del ramo, il professionista professore o il “consigliere delegato” viene posta in sospeso. Invece di ascoltarlo passivamente, con atteggiamento ricettivo, assumiamo una distanza quasi di sospetto e andiamo a vedere le sue carte. Applicando, come dicevo, il metodo comparativo, cercheremo di capire il perché e il per come del disaccordo tra i diversi critici. Proveremo a risalire verso le premesse del loro giudizio. A questo punto, sarà il giudice stesso ad essere sottoposto al giudizio, e non perché (come oggi si tende a fare, attaccando l'indipendenza stessa della magistratura) sia ingiusto giudicare, quanto piuttosto perché le ragioni del giudizio vanno messe in chiaro in modo che ciascuno si assuma in prima persona la funzione giudicante e si faccia *critico*, nel pieno senso della parola, con cognizione di causa.

2. *Metodi o quanto meno mosse*

Risalire verso la fonte del giudizio significa interrogarsi sulla metodologia adottata. Qualche

volta, come dicevo, è il critico stesso a dichiarare preliminarmente i suoi criteri e strumenti di lavoro, nonché la propria provenienza culturale e intellettuale. Nel periodo delle grandi tendenze – come accennavo – questa premessa rappresentava un fattore importante di schieramento, come una bandiera o una divisa o un distintivo messi avanti al discorso. Oggi invece si è andata imponendo, tra le varie retromarce del Novecento, una vulgata antimetodologica. Il metodo sarebbe cattivo perché già tutto costruito in partenza, come un partito preso: costituirebbe una sorta di violenza fatta al testo, quindi da evitare o quanto meno da tenere nascosto il più possibile. Come vedremo nel corso delle nostre analisi, nessun metodo è mai così meccanico da non entrare in dialettica con il proprio oggetto-testo e da non modificarsi (mettersi in gioco e magari trasgredirsi da sé) nel corso del suo processo. Però, intanto la polemica volta alla depressione delle metodologie ha condotto a varie malaugurate conseguenze: l'eclettismo (uso di strumenti presi da una parte o dall'altra secondo la necessità del momento); l'impressionismo (il critico si abbandona alle proprie reazioni intuitive); l'autonomia (il critico deve sapere di letteratura e soltanto di quella, tutte le conoscenze esterne lo portano fuori strada). E si è tornato ad affermare il mito del Grande Critico, come colui che – al di sopra dei metodi – è capace di cogliere il senso grazie al suo gusto ben esercitato e alla sua sensibilità fuori del comune. Con una perdita di “trasparenza” nel dibattito, come si può capire, dato che la sensibilità superiore postulata non avrebbe bisogno di *dimostrarsi*.

Tuttavia, sebbene questi sembrino – almeno dal mio punto di vista – dei gravi arretramenti, sarà tanto più interessante acuire lo sguardo per scorgere il metodo anche in coloro che lo rifiutano. Anche in questi casi, infatti, dove si respinge e si condanna il metodo, pur sempre lo scritto critico si presenta come un percorso, una *performance* tesa a qualche fine che deve assolvere un qualche compito (e, se non altro, cavarsela in qualche modo). Quindi non può mancare di “movimenti” e neppure di pratiche persuasive, se non argomentative. E poiché, in ogni caso, si tratta di movimenti strategici, potremo comunque parlare di “mosse”. Come diceva il vecchio e astuto Polonio nell'*Amleto* citato in esergo, perfino l'incoerenza della follia può far intravedere un metodo. Così le mosse del critico possono essere anche improvvise e apparentemente scoccate da fulminee ispirazioni, tuttavia sono sempre identificabili e riconducibili a principi sia pur di massima; il più delle volte, quanto più appaiono spontanee e tanto più sono proprio le mosse previste nel senso comune. Tali mosse possono sempre essere individuate, pur se con maggiore difficoltà là dove si confondono in un insieme che punta solo a suggestionare l'emotività, richiamandosi al *passepartout* dell'emozione.

3. Come interrogare la critica

L'esito di qualsiasi lettura dipende dalle domande che si rivolgono al testo. Per esempio, quando si legge un romanzo si domanda “come va a finire?”; quando si legge un giallo si domanda “chi è il colpevole?”; quando si legge la fantascienza si domanda “in che mondo siamo?” Allo stesso modo, per leggere la critica, si dovranno porre alcune domande di base. Quali sono le domande da porre quando si legge un testo critico? Vediamo di organizzare la nostra interrogazione su tre livelli, che sono rispettivamente quelli dello stile, del contesto e delle parole-chiave.

3.1. Stile e figure

Anche il testo critico è un testo. Questo è stato fin troppo rilevato, nel recente periodo, da tutti coloro che volevano diminuirne il valore logico-argomentativo ed esaltarne il livello quasi-artistico. Che la critica, anche quando si concentra sulla valutazione e si trasforma in graduatoria di merito, non si riduca a mero calcolo matematico, è certamente vero. E quindi il modo che utilizza non è ininfluente. Sia pure una classifica ad essere stilata (come nel *Cannone occidentale* di Harold Bloom: 1° Shakespeare, 2° Dante...), questo taglio drastico del discorso caratterizza provocatoriamente l'operazione. Perfino l'assenza di stile (se si volesse presentare una pura tabella di dati o l'encefalogramma del lettore) sarebbe una scelta stilistica. Nella strategia del critico, dunque, lo stile va compreso e preso in seria considerazione. Le scelte stilistiche possono rivelarci, anzi, cose importanti, tanto più quando non si sia in

presenza di dichiarazioni evidenti.

Un aspetto interessante è quello del *respiro* del pezzo. Esso può dipendere dal genere dello scritto (recensione, saggio, studio). Però, all'interno di questi tagli programmati e dipendenti dallo spazio del veicolo (giornale, rivista o libro: oggi lo schermo internet, che richiede a sua volta una misura preferibilmente breve e sintetica), di solito la lunghezza è un riconoscimento di importanza, tanto che spesso si prende come un giudizio implicito la quantità di pagine che il critico ha dedicato ad un autore rispetto agli altri. Però in una lunga distanza ci possono essere anche molte parti inerti, meramente descrittive, dove il critico evita di impegnarsi. E la digressione, quanto a lei, è capitato che sottintendesse la scarsa validità del testo. A volte il critico può insinuare i suoi autori prediletti anche quando non c'entrano, come pietre di paragone o anche solo come immancabili punti di riferimento, nel qual caso una veloce menzione (o anche solo una nota) può valere più di molte pagine. L'architettura del discorso, là dove l'oggetto mette in qualche modo in imbarazzo, può soffrire di complicate giravolte.

Un ruolo rilevante giocano poi gli aspetti microlinguistici, le figure retoriche e soprattutto le metafore. Molto spesso accade che un autore in oggetto venga affrontato, descritto e talvolta persino liquidato, preferibilmente con un'immagine. L'immagine infatti è icastica, rimane nella memoria, può costituire la sintesi brillante di tutto un percorso analitico. Ma non ci si può accontentare di notare l'efficacia di una metafora. Si deve anche approfondire l'indagine e andare a vedere se non ci siano dei campi semantici (delle isotopie, direbbe la semiotica) cui quel critico ricorre più di frequente, delle "metafore ossessive", e se queste non rivelino qualcosa delle sue predilezioni o delle sue difficoltà. La metafora è una punta di diamante oppure una scorciatoia? Qual è il suo risultato conoscitivo? L'analisi figurale della critica è un territorio ancora tutto da esplorare.

3.2. *Contesto e funzionalizzazione*

Un'altra interrogazione da rivolgere alla critica riguarda la "funzione" del suo discorso. Il giudizio su di un testo, anche quando non ne venga esaminato altro che uno, non è mai del tutto isolato. Un autore viene innalzato o abbattuto sempre in un quadro d'insieme, in un contesto storico. Questo quadro non sempre è compresente (come ad esempio in una storia letteraria o in una antologia), ma il più delle volte viene sottinteso e va quindi portato alla luce e dedotto. A favore di chi o contro chi gioca il segno più-o-meno posto sul testo in questione? La sua valutazione positiva implica una revisione delle quotazioni consuete preesistenti? Oppure il critico si fa bello di una nuova metodologia alla moda, ma la utilizza in modo da non dover cambiare il tipo di assetto che il campo letterario aveva sotto i parametri precedenti?

Il discorso sul testo singolo può risultare inquadrato in un progetto ed essere riferibile a una battaglia teorica, oppure al sostegno di una tendenza letteraria (per esempio, nel caso dell'avanguardia). Può funzionare come elemento di decisiva revisione della configurazione della storia precedente, ma pure, al contrario, essere finalizzato alla visuale trans-storica del rilevamento degli apici qualitativi (i capolavori). È davvero difficile e direi impossibile che il critico, proprio in quanto si presenta come lettore di professione, sia bendato rispetto a qualunque contesto, che non abbia assolutamente in mente nessun assetto del campo letterario in cui il suo intervento andrà a cadere. È sempre all'opera, insomma, un principio dimostrativo che ha risvolti teorici o storici (o tutt'e due), ed è importante capire su quale dei livelli vada a parare l'analisi. L'aspetto teorico consiste nella conferma di un'idea di letteratura che il testo ratifica o meno, ma che comunque contribuisce ad evidenziare e a specificare; l'aspetto storico sta nella acquisizione dell'oggetto studiato che, proprio in quanto passato al setaccio della critica, può essere allora *posizionato* con maggiore precisione nel disegno della storia letteraria che va modellandosi di volta in volta grazie ai continui apporti che trasformano la configurazione del passato, anche rispetto alle mutate esigenze del presente. Infine, l'ampiezza del contesto è variabile ed è un indice di notevoli differenze di metodo: si va dal tentativo di osservare il testo *in vitro*, isolandolo da tutto il resto; si passa di preferenza ad una attribuzione all'autore, allargandosi al cerchio della biografia e dell'*opera omnia*; ci si

espande al campo del genere letterario e poi a quello della letteratura nel suo complesso; ci si allarga persino ai cerchi più esterni della storia culturale e poi sociale (e poi ai periodi, ecc.). Come vedremo, la dislocazione in tali cerchi concentrici può servire alla identificazione della critica e può servire ad indicarne caratteristiche e limiti.

3.3. *Valutazione e criteri di giudizio, la terminologia*

Il punto nodale è certamente quello della valutazione, che costituisce il momento decisivo della critica, il cui nome stesso deriva dal greco *krinein*, che significa vagliare, scegliere, giudicare. Quindi la nostra domanda dovrà riguardare i criteri di giudizio. Questi criteri sembrerebbero scontati ma non lo sono affatto, non esiste un gusto assolutamente condiviso e stabile, che non sia sottoposto al conflitto culturale. Ciò fa sì che l'idea del Grande Critico al quale affidarsi fidenti è solo un mito e una pretesa autoritaria. Al contrario, bisogna osservare il giudizio e distinguere attentamente. Intanto: che tipo di giudizio è? Parrebbe assodato trattarsi di giudizio estetico (è bello/non è bello), però non è così sicuro: ci sono anche vari altri tipi di giudizio che spesso agiscono in parallelo, e a volte passano in primo piano: ad esempio il giudizio morale e quello politico, oggi si affaccia anche un giudizio che potremmo dire geografico (la congruenza del testo letterario con le identità etniche, per esempio). Fino a che punto questi giudizi restano esterni, o limitati al solo contenuto? Non è detto che la critica “impegnata” non possa arrivare a valutare politicamente il linguaggio dell'autore, riconducendolo con le opportune mediazioni alle questioni della politica culturale. Come facciamo a capire quali sono i criteri che soprintendono a un giudizio? la cosa che più ci può aiutare è rintracciare le parole-chiave, quelle usate appunto per designare gli aspetti positivi o negativi, per mettere i segni più o i segni meno. Ogni tipo di gusto, infatti, si basa su una serie di termini che costituiscono altrettanti segnali: tanto per fare un esempio, se incontriamo dei superlativi vuol dire che il critico si rifa a un gusto tradizionale e pensa che sia riconosciuto facilmente dai suoi lettori e essi condividano senza fiatare un po' di iperbolic fuochi d'artificio. Chi invece si muove su di una sponda alternativa dovrà aggiungere molti più riferimenti e spiegazioni, perché sa che la sua posizione non coincide con il gusto corrente e quindi deve portare le prove per convincere lettori recalcitranti.

Se leggiamo attentamente la critica ci accorgeremo che, anche là dove il critico non vuole assumere la funzione del giudice e si ritaglia un ruolo di semplice analista del testo, la valutazione emerge anche a dispetto della pretesa descrittività. Intanto vi è una valutazione *a priori* nel fatto stesso di aver assunto quel testo e non un altro come suo oggetto; se perde tempo a descriverlo allora deve valerne la pena, deve esserci del merito. Inoltre, scrutando le pieghe del testo critico, ad esempio l'aggettivazione che viene usata, non di rado si scoprono dei punti qualificanti o diminuenti, che rivelano disposizioni non neutrali. Notiamo che la terminologia, con il gusto che essa contiene, cambia con la storia. Fino a ieri, una “sintesi riuscita” rappresentava sicuramente un valore positivo; oggi, dopo la stagione della deconstruzione, forse il rilevamento di una contraddizione non è più tanto sicuramente un addebito, ma può valere da attestato di stima. Vedremo tutto ciò a proposito di Baudelaire.

4. *La valorizzazione del testo*

Come si vede la critica porta in primo piano la questione del valore. Il testo critico è una pratica di *valorizzazione* del testo letterario, che viene accolto oppure respinto nell'ambito di una “lotta per il valore”.

E quando parlo di “valore” non intendo soltanto il prezzo del libro e la sua vendita, che naturalmente interessa e condiziona principalmente la politica editoriale. E neppure soltanto le “quotazioni” degli autori che salgono e scendono nella composizione del “canone”, un po’ come quelle dei titoli della borsa. Anche a voler considerare il testo, come sarei propenso a fare, come una macchina di parole, è chiaro che tali parole – e soprattutto in un’epoca che ha strettamente connesse l’economia e la comunicazione – incidono poi sulla nostra psiche, su quel groviglio di pulsioni, interessi e investimenti (lo stesso vocabolario psicologico è stranamente simile a quello economico) che siamo, in un modo che appena si è in grado di intravedere. Se la *forma di fiction* innerva l’immaginario collettivo, le immagini e le parole (e

le immagini-fatte-di-parole, come potremmo definire la letteratura) sono portatrici di “valori” culturali in forma semiotica, di conferma o di messa in dubbio dei modelli umani della complessiva “riproduzione sociale”. La “lotta per il valore” riguarda dunque anche questa materia fortemente intrecciata tra le nostre menti e i nostri corpi.

Ma allora, se il testo letterario, dal canto suo, come mi è capitato di indicare a suo tempo parlando delle *Strategie del testo*, possiede già una intenzione strategica che attraversa il linguaggio e lo deforma secondo un progetto più o meno consapevole (a volte persino a dispetto delle intenzioni coscienti dell'autore), quindi la critica vi va a sommare la sua strategia di secondo grado, strategia su strategia, valore su valore (stiamo forse parlando dello stesso rapporto che c'è in economia tra produzione e finanza?): allora forse la critica non è che la letteratura portata avanti con altri mezzi.

INTERPRETARE GLI INTERPRETI

Antologia commentata della critica su Baudelaire

NOTA PRELIMINARE

Come è stato detto, per la comparazione della critica occorreva trovare un oggetto comune. L'autore più congeniale al mio progetto, in quanto affrontato da molte prospettive metodologiche e da molti ambiti linguistico-culturali, è sembrato Baudelaire. Prima di iniziare il percorso tra i suoi critici, premetto alcuni minimi dati. Charles Baudelaire (Parigi, 1821-1867). La sua opera principale è la raccolta poetica *Les Fleurs du Mal* (*I Fiori del Male*), uscita in prima edizione nel 1857. Il libro fece scandalo e fu condannato dal tribunale di Parigi per offesa al buon costume. L'edizione definitiva uscì postuma nel 1868. Prose poetiche sono i poemi in prosa raccolti sotto il titolo di *Le Spleen de Paris* (*Lo spleen di Parigi*), anch'essi pubblicati postumi nel 1969. Baudelaire fu lui stesso critico letterario e critico d'arte. All'esperienza della droga ha dedicato *Les paradis artificiels*, 1860 (*I paradisi artificiali*). Secondo Benjamin, Baudelaire è il poeta-principe della modernità: in lui «per la prima volta (...) Parigi diventa oggetto della poesia lirica».

Nelle citazioni dei suoi testi poetici ho sempre riportato anche la traduzione italiana, aggiungendola ove non fosse presente: in questo caso ho utilizzato la versione de *I fiori del male* tradotti da Antonio Prete per l'editore Feltrinelli. Per i poemi in prosa ho riportato la sola versione tradotta in italiano, in questo caso da Gianni D'Elia per l'edizione *Lo Spleen di Parigi*, Einaudi. Gli studenti possono comunque giovarsi, per seguire il discorso, di qualunque edizione in loro possesso.

I

BENEDETTO CROCE

E LA CRITICA IDEALISTA

Assumiamo Benedetto Croce (1866-1952) come rappresentante della critica idealista, che all'inizio del Novecento porta alle estreme conseguenze una ormai lunga tradizione che riassume in sé i movimenti romantici e l'estetica filosofica. L'idea che Croce tiene alla base e sviluppa è potremmo dire l'*originarietà* dell'arte (derivata anche da Vico). Lo sviluppo propriamente crociano è nell'aver impiantato filosoficamente questa concezione in una "dialettica di distinti". Mentre quella di Hegel era una dialettica degli opposti (tesi-antitesi-sintesi) che tendeva a sussumere le categorie nel divenire storico, e quindi l'arte aveva un posto per essere poi "superata" dalla religione e dalla filosofia, per Croce l'arte funziona sì da primo gradino rispetto alla conoscenza (logica), ma è nello stesso tempo "distinta" e quindi dotata di una propria autonomia. La poesia è pre-logica, «intuitiva», e deve essere valutata secondo un suo parametro, quello del "bello" (distinto, appunto, dai parametri del vero, dell'utile e del giusto). L'estetica (si veda la fondamentale *Estetica* del 1902) è a sé stante rispetto alla logica, all'economia e alla morale. Da ciò due conseguenze fondanti la posizione di Croce: a) l'approccio all'arte è soprattutto una questione di valutazione, di giudizio estetico (è bello/non è bello); b) la valutazione non deve riferirsi a criteri allontanati. Perciò Croce tende ad allontanare qualsiasi considerazione storico-culturale o politico-morale, come pure qualsiasi considerazione retorico-tecnica, in quanto intuizione ed espressione devono scaturire all'unisono, ogni intervallo di pensiero riflessivo significherebbe l'inautenticità dell'intuizione. Né può giovare alcun metodo comparativo: «i paragoni tra due artisti diversi danneggiano l'uno e l'altro», dirà Croce in un saggio. L'importante è la valutazione che deve rilevare i vertici estetici. Il giudizio, quindi, non riguarda tanto l'opera nel suo insieme, quanto i singoli momenti: il critico (*philosophus additus artifici*) deve sceverare la Poesia (intesa non come genere, ma come valore) dalla non-poesia, che Croce chiama anche "struttura", attribuendola alle parti dell'opera che servono da costruzione, da appoggio e da collegamento tra i punti alti dove si sprigiona l'«effetto poetico».

Una critica molto selettiva che però, non potendo far riferimento a nulla di concreto, che ne inquinerebbe la purezza, finisce per essere costituita da giudizi insindacabili e non verificabili e dal rimando alla semplice lettura, in cui l'intuizione artistica si trasmetterebbe per forza propria. In definitiva, però, il critico-giudice segue il suo gusto: e il gusto di Croce è un gusto classico, come il suo atteggiamento, spesso di equidistanza tra gli eccessi della lode e del rifiuto. E classico è anche il valore che viene riconosciuto ai migliori, quello dell'«armonia» e dell'«equilibrio». Nata dal sentimento, la Poesia ha il potere di rasserenarlo. Insomma collabora – come vedremo anche a proposito di Baudelaire – alla composizione dei dissidi.

BAUDELAIRE

1936, citato da *Poesia e non poesia*, 7° ed., Bari, Laterza, 1964, pp. 252-266.

Carlo Baudelaire fu tra coloro che sentirono vivamente quanto fosse di fatuo nella dottrina della bontà naturale e della perfettibilità umana o del cosiddetto «progresso», come era stato ideato nel secolo decimottavo e rivestito di romantici colori dalla ideologia liberale del decimonono. Rideva dei liberi pensatori, degli umanitari che volevano abolire la pena di morte e l'inferno per amicizia verso il genere umano, o la guerra col mezzo di una sottoscrizione popolare di un soldo a testa; dei fanatici, che erano persuasi che l'industria e le macchine avrebbero un giorno «mangiato il diavolo»; di tutto ciò, insomma, che egli chiamava la «*sottise*» moderna. Contro la quale rialzava la dottrina del «peccato originale», e faceva valere l'evidenza dell'osservazione quotidiana, che l'uomo «è sempre nello stato selvaggio». Il «progresso» gli sembrava una credenza di santo comodo e pigrizia, propria dell'individuo che conta sui vicini per il lavoro che tocca a lui (...).

Ma il Baudelaire coprì di sarcasmo e di dispregio anche un'altra concezione etica, di origine più recente, estranea al libertino secolo decimottavo (che in questa parte fu chiaro-veggente), e propria del secolo decimo nono e del romanticismo: la religione dell'amore; l'amore come espressione di quanto vi ha di più alto e nobile e gentile nell'uomo, l'amore-passione come forma eroica, e l'adorazione erotica, che ne consacra l'oggetto. Figgendo l'occhio nel fondo dell'erotismo, egli scorse che «la voluttà unica e suprema dell'amore è riposta nella certezza di fare il male, e maschio e femmina sanno fin dalla nascita che nel male si trova ogni voluttà»; e celiando diceva che l'amore è un crimine, nel quale «il più noioso è che vi bisogna sempre un complice». (...)

Di conseguenza, il Baudelaire si volgeva contro il culto della natura: tanto della «natura» come l'aveva intesa il secolo decimottavo, quanto di quella dei romantici. La natura intera gli pareva partecipasse del «peccato originale», e sovente fantasticava che «le bestie malefiche e disgustevoli non altro fossero che la vivificazione, corporificazione e dischiusione alla vita materiale dei cattivi pensieri dell'uomo». Essere «naturale» è certamente la femmina, e pertanto «abominevole». Gli alberi, la verdura, gli insetti, e tutte le altre forme naturali, che davano origine a una nuova sorta di religione, a lui non ispiravano nulla, né poteva capacitarsi che Dio abitasse in esse, e ricusava il suo ossequio ai «legumi santificati». (...).

Critica, dunque, la sua, affatto negativa; che da una parte gli toglieva di riposare nella ideologia comune, volgare o borghese che si voglia dire, nella fede laica della fratellanza umana e del progresso, coi congiunti doveri che essa comanda; e, dall'altra, strappava ogni velo alle illusioni che irideggiano la cupidità sensuale ed erotica; ma non surrogava nulla alla fede distrutta e nulla contrapponeva alla sensualità irruente e turbolenta. Anzi,

Nei confronti di Baudelaire (dal nome italianizzato in “Carlo”: del resto sono proprio gli anni dell'autarchia...) Croce non parte tutto sparato con il giudizio, come aveva fatto, ad esempio per le poesie di Pascoli (nell'attacco «Mi piacciono? mi spiacciono? Sì, no: non so»). Qui comincia invece dagli aspetti culturali e proprio da quelli *ideologici*. Tuttavia, a guardar bene, l'intento non è quello di evidenziare la carica antiborghese dell'autore dei *Fiori del Male*, quanto quello di mostrare la sua contrarietà rispetto allo spirito del suo tempo, il che porta acqua al mulino della *atemporalità* dell'arte. Andando per ordine, Croce rintraccia tre aspetti principali nella opposizione culturale di Baudelaire. Il primo è il contrasto con l'idea di progresso e questo metterebbe precisamente l'autore dalla parte di una concezione *eterna* dell'umanità. Il secondo e terzo a spetto sono più spinosi perché toccano il tasto della morale e, a pensarci bene, della poesia stessa. Si tratta, infatti, nientemeno che dell'amore e della natura. Entrambi i livelli pongono problemi a Croce: da un lato l'atteggiamento sarcastico di Baudelaire verso il sentimentalismo amoroso, fino a quelle punte di erotismo perverso che portarono all'incriminazione della sua raccolta, configge con il perbenismo borghese, dall'altro lato l'innaturalità sembra precludere qualsiasi consolazione idillica. Dopo aver esposto le concezioni dell'autore – con una sorta di impassibilità notarile non priva di qualche tratto ironico – Croce le qualifica come

questa restava pur tuttavia unica ragion di vita, con la sola differenza che non era più, come in altri, una malvagità inconsapevole, e, conoscendo sé stessa, diprezzando sé stessa, era meno bassa e più virile, «più prossima (come egli diceva non del tutto a torto) alla guarigione». Prossimità assai relativa, perché, per intanto, tale consapevolezza portava con sé una metodica coltivazione del male, l'arte d'intensificarlo, complicarlo (perfino con la profanazione del sacro, da lui riprovata), e dilatarlo. (...)

Sarebbe poco attraente (perché altro sono i versi e altro le formole della prosa), e a ogni modo non è necessario, descrivere la turba delle brame, che il Baudelaire disfrena in sé, eccita ed aguzza: amori strani ed esotici e impuri e delittuosi, conditi dall'inganno voluto, dalla menzogna e dal cinismo, attrattiva per le cose crudeli o strazianti o tristi o paurose, pei processi del dissolvimento e della corruttela, ebrezze artificiali di vini e di profumi e di oppio... (...)

Dell'arte, pochi, non solo tra i letterati francesi, ma anche tra i filosofi di professione, ragionarono con pari profondità di lui; e per questo rispetto va collocato accanto a un altro artista, che fu similmente grande approfonditore delle cose dell'arte, al Flaubert. Come il Flaubert si opponeva alla «personalità», ossia alla tendenziosità nel romanzo, che era il campo più propriamente suo, così il Baudelaire alla poesia filosofica, che allora era di moda in Francia, e dalla quale più doveva sentire il bisogno di distinguere la sua lirica, che si moveva in un campo prossimo; (...). La poesia filosofica (...) era inutile. E non solo inutile, ma dannosa, introducendo artificialmente il filosofare nell'arte, la quale ha una sua propria filosofia implicita e spontanea, perché il poeta è «sovranamente intelligente» e la fantasia è «la più scientifica delle facoltà, comprendendo essa sola l'analogia universale, e quel che una religione mistica chiama corrispondenza». (...)

Tale nella teoria e nel giudizio, e tale procurò di essere nella pratica dell'arte; e sarebbe faintenderlo se, lasciandosi ingannare da talune apparenze della sua opera, gli si attribuisse qualcosa di quello spirito frivolo, che scherza col proprio oggetto e che è una delle forme del capriccio e dell'arbitrio, da lui aborriti in arte. La sua ispirazione, nella materia lubrica, triste e bestiale che solitamente tratta, è altamente seria; e, costretto in un

“critica negativa”, capace di strappare i veli dell’“ideologia borghese” (transitano qui alcuni lacerti di lessico marxista), ma incapace di controproposte positive e di elaborazione di “valori alternativi”. Pur dando atto a Baudelaire di un aumento di consapevolezza (il coraggio di guardare in faccia il “male”, invece di distogliere gli occhi), il critico gli oppone che, in questo modo, il “male” finisce per essere dappertutto e di ottenere così una sorta di diffusione e di glorificazione; si “intensifica” e si “dilata”. Ecco allora la mossa della *preterizione* («Sarebbe poco attraente»...) delle materie trattate da Baudelaire, il cui solo elenco scandalizza sia il critico che il suo pubblico. Molto interessante è la parentesi («altro sono i versi e altro le formole della prosa») posta a giustificare la censura. È come se Croce dicesse: la parafrasi, la versione in prosa delle materie baudelairiane è sconsigliabile perché manca dell'elevazione della bellezza poetica, quella che riscatta tutte le brutture...

Ma, prima di sviluppare questo principio nel concreto della lettura, una corda di salvataggio viene gettata all'autore, con il recupero della sua teorizzazione estetica. Il Baudelaire saggista è preso (e messo in compagnia di Flaubert: guarda qui una comparazione...) come un rappresentante dell’“arte pura”. Certo Croce se lo ritaglia *pro domo sua*: i saggi di Baudelaire offrirebbero molti spunti indigeribili dal critico (per esempio la concezione *duale* per cui «il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile... e di un elemento relativo, occasionale... Sfido chiunque a trovarmi un esemplare qualsiasi di bellezza dove non siano contenuti i due elementi»). Trascurata *L'essenza del riso* e la teoria del “comico grottesco”, doppio, contraddittorio e convulsivo, l'interesse cade sull'attacco contro l'*Arte filosofica*, con l'imperativo che «l'arte deve bastare a se stessa», per altro non percepisce le sfumature. Ma ora non ci interessa anatomizzare Baudelaire, quanto Croce: e basterà notare l'apparente paradosso di un filosofo prestato alla critica che vuole escludere la filosofia dall'orizzonte dell'arte. Paradosso, ma fino a un certo punto; non è poi così strano (e lo rivediamo in molti esempi recenti) che la filosofia voglia preservare l'arte, come *l'altro-da-sé* cui demandare la propria salvezza.

Del resto, solo la concezione dell’“arte pura” può funzionare, tornando sul testo e sulla «pratica dell'arte» a sostenere la funzione purificatrice che l'arte assume nei confronti della «materia lubrica»

mondo di sensualità che non può vincere, egli perviene a renderlo colossale, tragico, sublime; e pare, anche per questo riguardo, un «angelo ribelle»: un poeta eroico compresso, il quale della eroicità non può far di meno e se ne foggia una a rovescio, per mezzo del lussurioso e dell'orribile. Quel che nelle sue creazioni balena d'ironico o piuttosto di sarcastico non è altro che la coscienza del male, inscindibile dal suo modo di abbracciarsi col male. Satana ride, a volte, perché, se non ridesse, sarebbe maniaco o folle, e nessuno ha osato mai ingiuriarlo di tal nome. Ma Satana è anche preso, a volte, da nausea e da disgusto di sé medesimo, perché non può soffocare del tutto il ricordo della nobiltà un tempo posseduta; (...)

Con le quali osservazioni non s'intende aver dato giudizio della poesia del Baudelaire; la quale, tirata in qua e in là dalle opposte schiere dei vituperatori che ebbe fin dalla sua prima comparsa e che trovarono ultimamente un capitano nel Brunetière, e dei lodatori di scarso discernimento, è stata forse finora poco giudicata in quanto mera poesia. Gli uni, infatti, la respingono per preconcetti di moralità o di accademia; gli altri, per motivi opposti, restano presi da certi aspetti del contenuto, e anche da certi atteggiamenti della forma, che non sono tra i più belli. E le osservazioni esposte di sopra hanno avuto appunto il fine di mettere il lettore a faccia a faccia con l'unico problema della poesia del Baudelaire, quello poetico, e perciò hanno via via dedotta la genesi di essa e la qualità della ispirazione, e dimostratane, mercé questa deduzione, la schiettezza e l'incontrastabile legittimità.

Un giudizio della poesia del Baudelaire non potrebbe ottenersi se non investigando senza alcun preconcetto l'intima sua virtù e i correlativi pericoli, e studiandola nelle sue forme varie e particolari, per mostrare in quali di essi l'ideale poetico dell'autore si sia veramente attuato e in quali altre sia rimasto di qua o andato di là. Dirò solamente che a me sembra che non di rado alla poesia del Baudelaire manchi quella purezza di forma, alla quale l'autore pur tendeva con tutti gli sforzi. E manca perché egli ha in sé altri ed estranei amori, che non sempre riesce a vincere: l'intellettualezza o la riflessione da una parte,

del male e del vizio. Quella materia potrebbe interessare un critico psicoanalitico che vi vedrebbe inequivocabilmente il «ritorno del represso». Ma Croce non è un critico psicoanalitico. Per lui quella materia sarebbe senza riscatto («poco attraente», come diceva prima) se non fosse elevata per virtù di poesia. Una funzione trasfigurante, che dapprima è garantita dalla *serietà* di Baudelaire che prende quello che ha (sia pure «triste» e «bestiale»), ma lo prende in grande stile e procede verso il «colossale», il «tragico», il «sublime». Termini in progressione: il primo è ancora una soluzione troppo vistosa e caricata; il secondo è la soluzione di un soggetto ancora lacerato e sconfitto; solo il sublime garantisce la riuscita della «sublimazione» – noto che qui *sublime* è in realtà un *super-limen*, che attinge all'altezza e alla emendazione: ma la questione del sublime, nelle sue diverse accezioni, sarà poi un tormento della critica, da Auerbach a Jameson. Per intanto, l'«eroico» è il segno di un tono alto; e già il satanismo si trova stemperato in un Satana che ride e che, in fondo, prova aristocratico disgusto di sé.

Non siamo ancora al giudizio. Croce ce lo fa sospirare, anzi sembra che non voglia arrivare a schierarsi, tanto si tira fuori dai fronti opposti dei «vituperatori» e dei «lodatori». Ma come sarebbe? Un critico giudice quant'altri mai si dichiara neutrale? Si astiene? Non è possibile e infatti non è così. Il fatto è che, per Croce, quei giudizi non sono quelli che lui vuole, troppo sono influenzati dalla questione morale e perciò non sono veri giudizi estetici attenti alla «mera poesia». È solo uscendo fuori da quella tenaglia che si può arrivare all'«unico problema della poesia di Baudelaire» (l'unico a interessare Croce, ovviamente) che è – una volta «dedotta la genesi» della poesia dal sottosuolo storico-culturale – interrogarsi sulla «qualità dell'ispirazione».

Tale verdetto non è semplice, anche perché non può essere dato una volta per tutte, ma deve essere valutato volta per volta, «nelle sue forme varie e particolari». Mi spiego: a Croce non preme arrivare ad assegnare un voto all'autore o all'opera, non ha di mira la quotazione di Baudelaire (come oggi, per esempio, in Bloom, nelle sue graduatorie del *Canone occidentale*, in cui per altro Baudelaire scompare). La sua concezione della divisione tra Poesia e non poesia, prevede anche la loro coesistenza. Qualche autore avrà più poesia, ma è difficile che abbia soltanto poesia. Quindi, il più e il meno vanno continuamente individuati e separati. Malgrado Baudelaire aspiri alla «purezza di for-

che s'insinua qua e là nel suo comporre, e per la quale egli tanto teneva all'aver dato al suo volume di liriche un disegno generale, un principio, mezzo e fine; e dall'altra, il sensualismo delle immagini e dei versi, che assai lo alletta, e lo induce ora a coniare versi piuttosto vigorosi e risonanti che perspicui nell'immagine, o riunenti immagini discordanti, ora iperboli che fanno stacco sul motivo fondamentale e sembrano vagheggiate per sé. Onde in parecchie delle sue liriche la composizione talora ha del confuso, tal'altra è troppo simmetrica, tal'altra reca appiccicate o intercalate glosse, tal'altra ancora lascia scorgere, sotto il serrato della forma, lacune e salti: difetti che si avvertono anche nelle sue maggiori creazioni. Tutto ciò credo che si possa dimostrare in modo limpido e persuasivo; ma, come le dilucidazioni precedenti menavano, attraverso la psicologia dell'autore, al problema proprio della sua arte, così questa ulteriore analisi non dovrebbe poi avere altro intento che di far meglio sentire la forza dell'arte del Baudelaire, dove essa è veramente forte. (...) Potranno, per esempio, non piacere, come a me non piacciono, nel *Vin des chiffonniers* le due ultime strofe di considerazioni e conclusioni, inutili e vuote innanzi alla vivezza della rappresentazione precedente, che da sé dice tutto quanto era da dire. Ma quale rappresentazione quella del vecchio cenciaiuolo, che barcollando ubbriaco per le vie, sogna e gestisce il sogno eroico e generoso dell'umanità; e come sembra esprimere sarcasticamente tutt'insieme che il sublime è nell'uomo, ma che l'uomo non lo ritrova se non solo al fondo della sua follia! Entusiasmo e sarcasmo, fusi perfettamente: irragionevolezza: poesia.

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son cœur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

(...)

Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles,
Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux;
– Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux

Se dressent devant eux, solennelle magie!

ma», tuttavia elementi «estranei» tendono a insinuarsi e ne minano il risultato; sono poi sempre elementi intellettuali e riflessivi (lo sappiamo, Croce vorrebbe una intuizione-espressione incontrollata, priva di pensiero...). C'è qualcosa di troppo o di troppo poco: o la materia preme eccessivamente e allora la sua “bruttezza” è irrimediabile, oppure la forma costruisce impalcature sovrabbondanti, si tecnicizza e così si dà a vedere eccessivamente.

Croce offre alcuni esempi da due componimenti dei *Fiori del Male*: *Le Vin des chiffonniers* (Il vino degli straccivendoli) e *Les Petites vieilles* (Le vecchiette). In entrambi i casi, il suo giudizio è che sarebbe bastato di meno. Baudelaire ha esagerato, ha fatto aggiunte inutili, il che non toglie l'altezza di alcuni punti icastici che dicevano già a sufficienza «tutto quanto era da dire». Mi pare che in entrambi i casi, Croce apprezzi particolarmente l'individuazione della rappresentazione, quando dai cenciaioli e dalle vecchiette in generale, figure del nuovo panorama urbano, si passa al singolo cenciaiolo e alla singola vecchietta come individui precisi. E allora che si riscontra la «vivezza della rappresentazione», mentre la considerazione collettiva rischia di diventare astratta (forse un po' troppo allegorica, ma qui il termine, che pure era spesso avversato da Croce, non compare: si vedano invece i suoi interventi su Dante). L'altro aspetto decisivo è quello dell'unità e della sintesi. Qui davvero Baudelaire mette il critico in una posizione delicata, essendo un poeta chiaramente animato da forti contraddizioni e diviso, anche nell'organizzazione stessa della sua raccolta, tra *Spleen* e *Idéal*.

Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour!

[...] va uno straccivendolo, con la testa che dondola: / se ne viene inciampando, come un poeta urtando / contro i muri, incurante di spioni, a lui soggetti. / L'animo suo si effonde in grandiosi progetti. // Detta leggi sublimi, pronuncia giuramenti, / dà giustizia alle vittime, atterra i prepotenti. / E sotto il baldacchino del grande firmamento / gusta l'ebbrezza della propria virtù splendente. / (...) / seguiti da compagni, veterani di lotte, / i grandi baffi penduli come vecchie bandiere. / Appaiono standardi, archi di trionfo, fiori, // per grandiosa magia sorti davanti a loro: / nel frastuono e nell'orgia fremente di tamburi, / di squilli, di richiami, nel chiassoso splendore, / regalano la gioia a genti ebbre d'amore.]

Così nell'altro quadro, *Les petites vieilles*, si noterà lo stesso difetto nell'ultima parte, in cui il poeta medita sul già rappresentato e meditato, e riesprime il già espresso, e cade altresì nel vuoto e rettorico:

(Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?)

[Menti a me somiglianti, ruderì, familiari, / vi saluto ogni sera con un solenne addio! / Dove siete domani, o Eve ottuagenarie, / su cui grava l'artiglio terribile di Dio?]

e perfino nel corpo del componimento, dove, dopo aver dipinto con tocchi stupendi di grottesco e di pietà quelle piccole vecchie, decadute da vari e fulgidissimi splendori e chiudenti in sé le più intense esperienze di dolori:

(Sous des jupons troués et sous de froids tissus

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémistant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;

Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié! Tout cassés

Qu'il sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;

Croce è costretto a cercare il punto archimedico di un miracoloso equilibrio, per forza di cose precario e provvisorio. Dove lo trova? La lettura dei due testi-campione corrisponde su un punto: i personaggi (cencialoli, vecchiette) sono emarginati sociali, rottami privi di fascino; il processo poetico ne rovescia l'invalidità di partenza, ne epicizza le figure, le rende "eroiche". Dove il marginale viene sollevato in marcia trionfale (i punti di *euforia*) Croce appare soddisfatto; e parla addirittura di «tocchi stupendi di grottesco» (si noti l'aggettivo come termine di valutazione superlativa). Attenzione però che il pedale non venga calcato più volte, è il difetto del troppo, evidenziato nel finale delle *Vecchiette* che riprende «il già rappresentato e meditato, e riesprime il già espresso», così cadendo «nel vuoto e rettorico» (detto ancora con due "t" a quest'altezza storica). Il passo del recupero "in gloria" corrisponde al momento della fusione: «Entusiasmo e sarcasmo, fusi perfettamente: irragionevolezza: poesia» (per il cencialolo); «la fusione perfetta del sarcastico e del sublime» (per le vecchiette). Da notare che, nel secondo caso, conviene leggere tutto perché Croce scrive: «la fusione perfetta del sarcastico e del sublime, con la prevalenza di quest'ultimo», dunque un amalgama e una

Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.

– Avez vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?...)

[...] in gonne tutte buchi, in mantelle sdrucite // arrancano sferzate da un vento senza requie, / sobbalzando al fracasso degli omnibus urbani, / tengono spesso al fianco, come sacre reliquie, / un sacchetto fiorato, con ricami strani. / Simili a marionette se ne vanno a balzelli, / trascinandosi come animali feriti, / o, non volendo, danzano: paiono campanelle, / che un Demone malvagio scuote! Così sfinite // hanno occhi penetranti come viti, lucenti / come le pozze dove l'acqua di notte dorme, / occhi di una bambina, angelici, ridenti / di stupore per tutte le rutilanti forme. // Avete visto come le bare di vecchiette / assomigliano spesso a quelle di un bambino?]

non sa trattenersi dal calcare e deformare quest'ultimo delicatissimo e tenerissimo accenno, intessendovi intorno bizzarrie stupefacenti. Ma come poi si ripiglia, particolarmente dove la pittura collettiva si contrae in un episodio e, tra le tante figure presentate in folla, il poeta presceglie e considera una:

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure ou le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier ;
Son œil parfois s'ouvrat comme l'œil d'un vieil aigle ;
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!

[Piccole care vecchie, quante ne ho seguite! / Una, tra le altre, che quando il sole declina / e tutto il cielo insanguina di roventi ferite / pensosa se ne stava, sola, su una panchina, // per sentire una banda militare, gli ottoni / che verso sera inondano di musica i giardini, / e nel tramonto d'oro che spalanca i polmoni / con qualche eroico palpito scuotono i cittadini. // Costei, seguendo il ritmo, fiera, altera, sorbiva / avidamente l'impeto di quel canto guerriero, / e come una vecchia aquila talvolta l'occhio apriva: / la sua fronte di marmo attendeva l'alloro.]

Dove anche si può godere la fusione perfetta del sarcastico e del sublime, con la prevalenza di quest'ultimo, com'era proprio dello spirito del Baudelaire, checché trattasse, e come si riflette nel tono e nella fattura stessa del suo verso.

Si potrebbero moltiplicare gli esempi; ma i lettori saranno, al pari di me, contenti di farsi risonare all'orecchio e ripassare nella fantasia le tre ultime belle strofe, che ho trascritte; e cercheranno da sé il volume del Baudelaire, per rileggerlo intendendo e discernendo.

parità che hanno però al loro interno una gerarchia, una sintesi tra materia e spirito con il predominio però del lato spirituale, come idealismo vuole.

Per quanto Croce avesse prima affermato «Tutto ciò credo che si possa dimostrare in modo limpido e persuasivo», nella dimostrazione egli poco si attarda. Il suo stile non è argomentativo quanto affermativo: il tono è apodittico, i segnali della “fusione” vengono dati per certi. La fusione è indimostrabile, proprio perché Croce si è preclusa la strada dell'analisi linguistico-tecnica, che inquinerebbe lo sgorgare immotivato della poesia. Non può che dare qualche breve suggestione, contando che la sua autorità di critico indiscusso spinga i lettori a procedere alla stessa “compartecipazione all'opera”. Perciò le citazioni sono lunghe e le spiegazioni sono brevi e gli esempi sono pochi. Il finale è sinto-

matico: il critico ha posto i suoi paletti, vadano ora i lettori alla lettura per conto proprio. Sono lasciati liberi? Direi che, come spesso nell'abbandono irriflessivo, ogni libertà è sempre sorvegliata: quei verbi “risonare”, “ripassare”, “rileggere” indicano chiaramente una ripetizione che non dovrà discostarsi dal tracciato segnato dal critico. Rileggeranno «contenti di farsi risonare all'orecchio e ripassare nella fantasia le tre ultime belle strofe»: l'esito è già scritto, che nessuno si azzardi a dire che sono “brutte”!

II

WALTER BENJAMIN

E LA CRITICA MARXISTA

Sebbene Walter Benjamin (1892-1940) non possa essere accreditato come marxista ortodosso, tuttavia ha svolto gran parte della sua riflessione in una prospettiva intenzionalmente materialistica e ha trattato il marxismo con spirito critico ma con estrema attenzione ai suoi specifici problemi. Certo, già alcuni dei suoi amici fecero di tutto per allontanarlo dal marxismo, cui Benjamin si era avvicinato soprattutto con la conoscenza di Asja Lacis e di Brecht. Anche nei nostri anni, in cui Benjamin – dopo una vita travagliatissima, conclusa tragicamente con la fuga dal nazismo e il suicidio alla frontiera tra la Francia e la Spagna – è stato ormai riconosciuto in tutto il mondo come uno dei principali teorici, si tende molto spesso a separarlo dal marxismo. (In un libro recente sulla teoria letteraria, pur di non aprire un capitolo sul marxismo, Benjamin è stato inserito nella parte sull’ermeneutica...). È una curiosa lotta, per portare l’autore dove si vuole; e in cui Benjamin viene etichettato come il massimo pensatore, che però avrebbe sbagliato a ritenersi marxista. Sì, perché anche l’amico Scholem, che pure voleva convincerlo a seguirlo in Palestina, deve ricordare che Benjamin, in un colloquio privato avvenuto a Parigi nel 1937, ebbe a sostenere con vigore «che il suo marxismo continuava a essere di natura non dogmatica ma euristica, sperimentale; e che l’applicazione a prospettive marxiste degli assunti metafisici o addirittura teologici che egli aveva maturato nel periodo della nostra comunanza era senz’altro una conquista, dato che essi avevano la possibilità di esplicare all’interno di quelle una vitalità, almeno nella nostra epoca, maggiore rispetto a quella che sarebbe stata loro propria in ambiti originariamente più conformi» (G. Scholem, *Storia di un’amicizia*, Milano, Adelphi, 1992, p. 315).

Proprio per la libertà con cui utilizza il marxismo, Benjamin rischiava di trovarsi nel mezzo, tra quelli che lo avrebbero voluto più ortodosso e quelli che lo volevano teologico-esistenziale. Estremamente originale è la elaborazione finale di Benjamin sulla storia (nelle *Tesi sul concetto di storia*), che vede nella rivoluzione non il punto d’arrivo, trionfalmente garantito alle classi oppresse dall’idea di un progresso linearmente avanzante, quanto piuttosto una intermittenza della storia, un punto di rottura del *continuum* temporale, che può espandersi ma anche di nuovo contrarsi per il ritorno al potere del “corteo dei vincitori”. È dunque impossibile riscontrare in questo autore un’idea di tradizione oppure la venerazione per la durata dei classici: Benjamin ragiona sulla storia a partire dall’idea di discontinuità, in polemica con qualsiasi teoria storistica. Si tratta di partire dalle esigenze del presente, che si trova in “stato di emergenza”; occorre allora chiamare a raccolta tutte le forze, anche quelle del passato; ma soprattutto le forze non ancora sfruttate, quindi non le idee e le opere che nel passato si sono affermate compiutamente (e così si sono consumate), ma quelle che sono state interrotte, represse o ridotte al silenzio. Il critico non deve limitarsi a ricostruire, incasellando le opere nella sequenza del loro accadere cronologico: deve invece strappare le opere dal loro tempo di origine per sprigionare da esse ciò che ancora interessa il momento attuale.

Per quanto riguarda la letteratura, la riformulazione benjaminiana del marxismo è espressa principalmente nella conferenza che egli tenne a Parigi nel 1934: *L’autore come produttore*. In essa è scardinato il nesso gerarchico tra struttura e sovrastruttura: la scrittura letteraria non è chiamata a “rappresentare” dall’esterno il movimento storico della realtà politico-economica (così nel realismo formulato da Lukács), ma deve situarsi *dentro* i rapporti in di produzione e cercare di essere a sua volta produttiva. Ma questa produttività si manifesta nella specifica *tecnica* letteraria. Una valutazione politica (della “giusta tendenza”) non può essere emessa semplicemente considerando le prese di posizione “ufficiali” degli scrittori in favore di una determinata parte, ma deve essere capace di analizzare il testo per comprendere la direzione delle sue scelte tecniche e quindi la sua “tendenza letteraria”, rapportabile con le dovute mediazioni alla tendenza politica.

La considerazione della tecnica è fondamentale anche nella visione benjaminiana della modernità. Nella sua prospettiva non vale solo il lato economico della egemonia di classe, né solo il lato culturale. La tecnica offre *chances* rivoluzionarie che possono essere sfruttate in un senso o in un

altro, produttivo o distruttivo, a seconda delle scelte politiche. Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Benjamin nota che l'avvento delle nuove tecniche artistiche, come la fotografia e il cinema, cambia le modalità dell'arte in genere. Mentre le forme classiche (come la pittura) si basano sull'unicità dell'opera, cioè sul valore esclusivo dell'originale rispetto alle copie, invece nella fotografia o nel cinema l'opera può riprodursi in un infinito numero di copie tutte perfettamente equivalenti all'originale, che di per sé non esiste più. La «riproducibilità tecnica» porta le opere verso il pubblico con molto maggiore disponibilità di quanto non accada al «pezzo unico». Mentre l'oggetto d'arte esclusivo si allontana in una particolare atmosfera (“aura”) sacrale ed è trattato con una specie di “culto”, nelle moderne arti riproducibili Benjamin vede invece avanzare quello che egli chiama il «valore espositivo», ossia la possibilità di un'esperienza più diffusa, libera e disinibita dei prodotti artistici.

La perdita dell'aura è al centro anche del saggio su Baudelaire, dove s'incontra con la “caduta dell'aureola” immaginata dallo scrittore in una fondamentale pagina di prosa. Baudelaire era per Benjamin un autore decisivo della modernità e anche un prototipo della allegoria moderna, che Benjamin contrapponeva al simbolo: nel simbolo c'è l'illusione di una pienezza di senso raggiunta, nell'allegoria il lavoro di congiunzione dei frammenti in una composizione ipotetica. Baudelaire (che usa alternamente i termini allegoria e simbolo) era un autore ideale per leggere questa contrapposizione. Benjamin lo avrebbe posto al centro del suo progettato studio su Parigi e i *passages*, rimasto purtroppo allo stadio di appunti e brevi aforismi. Anche qui è molto interessante – e poco marxista-ortodosso – il modo di congiungere la realtà esterna e l'immaginario testuale. La collocazione sociologica dell'autore non esime mai dall'analisi del testo, persino nelle sue minuzie. Che poi, nel saggio che leggeremo, l'allegoria non emerge mai come categoria interpretativa, non vuol dire nulla; come vedremo, Benjamin sostiene che l'elemento decisivo, il “vento nelle vele”, è spesso quello che si nasconde e che non si vede da nessuna parte, perché è dappertutto.

DI ALCUNI MOTIVI IN BAUDELAIRE

1939, citato da *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 87-126.

Baudelaire contava su lettori che la lettura della lirica mette in difficoltà. A questi lettori si rivolge il poema introduttivo delle *Fleurs du Mal*. La loro forza di volontà, e quindi anche di concentrazione, non arriva molto lontano; essi preferiscono i piaceri sensibili, e conoscono bene lo *spleen*, che annulla l'interesse e la ricettività. Stupisce incontrare un lirico che si rivolge a questo pubblico, il più ingratto di tutti. Una spiegazione si affaccia subito. Baudelaire voleva essere compreso: egli dedica il libro a coloro che gli assomigliano. La poesia al lettore termina con l'apostrofe: «*Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*» [ipocrita lettore, mio simile, fratello] Ma il rapporto si rivela più fecondo di conseguenze se s'inverte la formulazione dicendo: Baudelaire ha scritto un libro che aveva a priori scarse prospettive di successo immediato. Egli contava su un tipo di lettore come lo descrive il poema introduttivo. E si sarebbe visto che il suo calcolo era stato lungimirante. Il lettore a cui si rivolgeva gli sarebbe stato fornito dall'epoca seguente. Che questa sia la situazione, che, in altri termini, le condizioni per l'accoglienza di poesie liriche siano divenute più infauste, è provato, fra l'altro, da tre fatti. Anzitutto il lirico non è più considerato come il poeta in sé. Non è più il «vate», com'era ancora Lamartine; è entrato in un genere. (Verlaine rende questa specializzazione tangibile; Rimbaud è già un esoterico, che tiene il pubblico – *ex officio* – lontano dalla propria opera). Secondo fatto: un successo di massa di poesie liriche non ha più avuto luogo dopo Baudelaire. (Ancora la lirica di Hugo ebbe, al suo apparire, una vasta risonanza. In Germania la linea di confine è segnata dal *Buch der Lieder*). Ciò implica anche un terzo elemento: il pubblico è divenuto più freddo anche verso la poesia lirica che gli era già nota dal passato. Lo spazio di tempo in questione si può datare supponendo dalla metà del secolo scorso. Nel corso dello stesso periodo la fama delle *Fleurs du Mal* si è estesa senza interruzione. Il libro che aveva contatto sui lettori più estranei, e che, all'inizio, ne aveva trovati ben pochi propizi, è divenuto, nel corso dei decenni, un classico; e anche uno dei più ristampati.

Se le condizioni della ricezione di poesie liriche sono divenute più infauste, è naturale supporre che la poesia lirica conservi solo eccezionalmente il contatto con l'esperienza dei

L'interpretazione benjaminiana inizia da una questione di "strategia letteraria": esattamente dal rapporto tra Baudelaire e il pubblico dei lettori, chiamato in causa, proprio all'inizio dei *Fiori del Male*, dal componimento introduttivo intitolato *Au lecteur* (Al lettore), allocuzione e indirizzo verso qualcuno che, pur essendo "ipocrita" è tuttavia un "simile" e un "fratello"; un inizio in cui Baudelaire, per altro, rovescia il senso di estraneità – che è anche *superiorità* romantica – del *promeneur solitaire* di Rousseau, che non trovava più «ni semblables, ni frères». Dunque Benjamin sottolinea in abbrevio soprattutto due aspetti: il primo è il declino sociale dell'arte e della lirica in particolare, che non trova più rispondenza nel pubblico dei suoi contemporanei. Il secondo è specificamente benjaminiano e riguarda la temporalità dell'opera: l'opera è scritta in vista un *momento della leggibilità* che non si sa quando potrà arrivare (l'opera è un congegno a orologeria destinato a esplodere nel corso del tempo, quindi sostanzialmente nasce per "rinascere"). Le due osservazioni sembrano contraddirsi: mentre l'analisi sociologica insiste su un declino inarrestabile nell'epoca della società borghese, l'indice della scrittura è rivolto al futuro (ed effettivamente Benjamin constata che Baudelaire, puntando su un lettore "estrangeo" nel suo tempo, lo ha trovato dopo, «nel corso dei decenni»). Ma i due presupposti ne contengono un terzo, che viene espresso da Benjamin fin dalla prima frase: la poesia non cerca un pacifico dialogo con il suo lettore *presente*. Essa, puntando al di là di esso, non può far altro che metterlo «in difficoltà». Il disagio della poesia nell'epoca della prosa borghese si traduce inevitabilmente in una poesia del disagio, nel disagio dei

lettori. Ciò potrebbe essere perché questa esperienza si è trasformata nella sua struttura. (...) Valéry ha dato, nella *Situation de Baudelaire*, l'introduzione classica alle *Fleurs du Mal*. Egli scrive: «Il problema di Baudelaire poteva quindi porsi in questi termini: diventare un grande poeta, ma non essere Lamartine, né Hugo, né Musset. Io non dico che questo proposito fosse consapevole in lui; ma doveva essere necessariamente in Baudelaire, ed era, anzi, essenzialmente Baudelaire. Era la sua ragion di stato». È piuttosto strano parlare di ragion di stato a proposito di un poeta. E implica qualcosa di sintomatico: l'emancipazione dalle «esperienze vissute». La produzione poetica di Baudelaire è ordinata in funzione di un compito. Egli ha intravisto degli spazi vuoti, in cui ha inserito le sue poesie. Non solo la sua opera si lascia definire storicamente, come ogni altra, ma essa si è voluta e si è intesa così.

Quanto maggiore è la parte dello *choc* nelle singole impressioni; quanto più la coscienza deve essere continuamente all'erta nell'interesse della difesa dagli stimoli; quanto maggiore è il successo con cui essa opera; e tanto meno esse penetrano nell'esperienza; tanto più corrispondono al concetto di «esperienza vissuta». La funzione peculiare della difesa dagli *chocs* si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'integrità del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza. Sarebbe questo il risultato ultimo e maggiore della riflessione. Essa farebbe, dell'evento, un'«esperienza vissuta». In caso di mancato funzionamento della riflessione, si determinerebbe lo spavento, lieto o – per lo più – sgradevole, che sancisce, secondo Freud, il fallimento della difesa contro gli *chocs*. Questo elemento è stato fissato da Baudelaire in un'immagine cruda. Egli parla di un duello in cui l'artista, prima di soccombere, grida di spavento. Questo duello è il processo stesso della creazione. Baudelaire ha posto quindi l'esperienza dello *choc* al centro stesso del suo lavoro artistico. Questa testimonianza diretta è della massima importanza; ed è confermata dalle dichiarazioni di molti contemporanei. In balia dello spavento, Baudelaire

suoi lettori. In questo quadro, la lucidità di Baudelaire è quella di aver compreso l'importanza di una posizione “strategica” di differenziazione rispetto alle poetiche dominanti. La citazione del saggio di Paul Valéry, *Situazione di Baudelaire* (1924; si può leggere tradotto in *Varietà*, Milano, Rizzoli, 1971) indica appunto l'intento di dislocazione del poeta. Benjamin aggiungerà nei suoi appunti: «È estremamente importante che Baudelaire si sia imbattuto nel rapporto di concorrenza nell'ambito della produzione poetica. Naturalmente, le rivalità fra poeti sono vecchie come il mondo. A partire dal 1830 circa però queste rivalità si giocano sul libero mercato. E questo mercato, e non la protezione dell'aristocrazia, del principe o del clero che si tratta di conquistare. Questa condizione risulta per la lirica più gravosa che per altre forme di poesia. La dissoluzione dei suoi “stili” e delle sue “scuole” è complementare all'aprirsi dinanzi al poeta del mercato nella forma del “pubblico”» (*Parigi, capitale del XIX^o secolo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 433-434).

Del resto, commenta Benjamin, un'esperienza tranquilla della poesia è divenuta impossibile perché, in generale, l'epoca moderna è l'epoca che ha reso problematica l'esperienza. In un breve scritto del 1933 (*Esperienza e povertà*), Benjamin parlava di questa «povertà dell'esperienza» che caratterizza la vita delle grandi masse. In questo saggio compie invece una digressione – che ho dovuto tagliare per esigenze di spazio – sulle riflessioni di Proust e di Bergson, soprattutto sulla «memoria involontaria» che dimostrerebbe come il processo del ricordo non sia più in pieno possesso della coscienza. L'esperienza moderna è principalmente l'esperienza dello *choc*, essa procede per urti e per traumi, così come accade a chi cammini in mezzo alla folla. L'esperienza perde allora il suo carattere contemplativo e di assimilazione del mondo esterno, diventa piuttosto una continua allerta per schivare colpi e per restituirli. Invece di essere costituita da una serie consecutiva di percezioni, si fonda su dei salti dal carattere scisso e squilibrato. Qui Benjamin si serve della psicoanalisi (cita direttamente Freud), ma non per suggerire una cura; sfiora la critica biografica (gli episodi e

non è alieno dal provocarlo a sua volta. Vallès riferisce del gioco eccentrico dei suoi lineamenti; Pontmartin osserva, in un ritratto di Nargeot, l'espressione estraniata del suo volto; Cladel indugia sull'accento tagliente di cui si serviva nella conversazione; Gautier parla degli stacchi nel suo modo di declamare; Nadar descrive la sua andatura spezzata. La psichiatria conosce tipi traumatofili. Baudelaire si è assunto il compito di parare gli *chocs*, da qualunque parte provenissero, con la propria persona intellettuale e fisica. La scherma fornisce l'immagine di questa difesa. (...) In questo fantastico duello Baudelaire ha ritratto se stesso nella strofe iniziale del poema *Le soleil*; che è il solo passo delle *Fleurs du Mal* che lo mostri nel suo lavoro poetico:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

[Lungo i vecchi sobborghi, dove imposte squassate / nascondono all'interno lussurie inconfessate, / quando il sole crudele manda dardi violenti / sulla città sui campi sui tetti sui frumenti, / comincio l'esercizio della scherma fantastica, / dovunque della rima fiuto azzardi e contrasti, / sulle parole inciampo come su un lastricato, / urtando qualche volta sui versi che ho sognato.]

L'esperienza dello *choc* è fra quelle che sono risultate decisive per la tempra di Baudelaire. Gide parla delle intermittenze fra immagine e idea, parola e cosa, dove l'emozione poetica in Baudelaire troverebbe la sua vera sede. Rivière ha richiamato l'attenzione sui colpi sotterranei da cui è scosso il verso baudelairiano. È come se una parola sprofondasse in se stessa. Rivière ha additato queste parole cadenti:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur.

atteggiamenti eccentrici del poeta, riportati dai contemporanei), ma non per addebitare la stranezza del comportamento sul conto dell'individuo. Ecco, infatti, subito richiamata la citazione di un testo poetico dove la camminata del *flâneur* che si aggira senza meta nel panorama della metropoli, si complica e si precisa come condizione collettiva: si fa *confittuale*, intanto, perché non è semplicemente un turismo con occhi svagati, è – dice il testo baudelairiano – una «scherma fantastica», quindi un continuo combattimento. È un cammino fitto di incontri, che è anche un percorso letterario: si fiumano le rime, si incontrano i versi (questo potrebbe confermare il mito romantico della imponderabilità dell'ispirazione), ma soprattutto nelle parole “si inciampa” e si “urta”. L'ispirazione, cioè, non viene incontro a braccia aperte, è frutto di un sobbalzo e (nell'inciampare) di una scoordinazione. Questo poeta che incespica nelle parole non è molto lontano dall'*albatros* di un altro famoso componimento dei *Fiori*, che, una volta sceso sulla tolda della nave, cammina goffamente trascinandosi ali troppo grandi.

Non solo, quindi, il dato biografico (l'«andatura spezzata» di Baudelaire) si trasferisce subito nella poetica in versi («inciampando nelle parole», ecc.), ma viene ulteriormente riscontrato nell'analisi testuale. Seguendo una indicazione di Jacques Rivière, Benjamin nota che l'andamento metrico del testo, pur rispettando la regola, in particolare dell'alessandrino francese (equivalente a un nostro doppio settenario), è scosso da «colpi sotterranei», cioè è sottoposto a rotture interne e a scompensi

[Chissà se questi che vagheggio fiori nuovi / nel greto alluvionato e scosceso non trovino / il mistico alimento de cui trarre vigore ? (*L'Ennemi*)]

o ancora:

Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdures*.
[Cibele che li ama la terra rinverdisce (*Bohèmiens en voyage*)]

Qui rientra anche il celebre inizio:

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse.
[La serva dal gran cuore di cui eri gelosa (*senza titolo*)]

Rendere giustizia a queste leggi segrete anche al di fuori del verso è l'intento che Baudelaire si è posto nello *Spleen de Paris*, i suoi poemi in prosa. Nella dedica della raccolta al redattore capo della «Presse», Arsène Houssaye, egli dice: «Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo né rima, abbastanza duttile e nervosa da sapersi adattare ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai soprassalti della coscienza? – È soprattutto dalla frequentazione delle città immense, dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli, che nasce questo ideale ossessionante».

Il passo permette una duplice constatazione. Esso ci informa anzitutto dell'intimo rapporto esistente in Baudelaire fra l'immagine dello *choc* e il contatto con le grandi masse cittadine. Esso ci dice inoltre che cosa dobbiamo intendere propriamente per queste masse. Non è questione di nessuna classe, di nessun collettivo articolato e strutturato. Si tratta solo della folla amorfa dei passanti, del pubblico delle vie.

Questa folla, di cui Baudelaire non dimentica mai l'esistenza, non funse da modello a nessuna delle sue opere. Ma essa è iscritta nella sua creazione come figura segreta, come è anche la figura segreta del frammento citato sopra. L'immagine dello schermitore è decifrabile nel suo contesto: i colpi che egli mena sono destinati ad aprirgli un varco tra la folla. È vero che i *faubourgs* attraverso i quali si apre la strada il poeta del *Soleil* sono vuoti e

sintattici. Insomma, nel linguaggio stesso si *imprimono* precisamente i segni dell'esperienza moderna. Questo, tra l'altro, nel Benjamin degli appunti verrà collegato a una intenzione «strategica»: «Baudelaire voleva creare spazio per le sue poesie e a tal fine doveva rimuoverne delle altre. Svalutò perciò certe libertà poetiche dei romantici con il suo impiego classico della rima, e l'alessandrino di stampo classicistico mediante le irregolarità e le fratture inseritevi. In breve, le sue poesie contenevano particolari disposizioni atte a rimuovere la concorrenza» (*Parigi, capitale del XIX^o secolo*, cit., p. 430).

Lo stesso autore ne pare consapevole, vedi la sua presentazione dei *Poemi in prosa* dove si propone la ricerca di un ritmo esente da regole metriche la pone in riferimento alla «frequentazione delle città immense». Questa non è altro, aggiunge Benjamin, che l'impressione prodotta dal contatto con le «masse cittadine». Una scoperta che, per altro, fuoriesce dalla considerazione della società in termini di classi come insiemi a sé stanti e impenetrabili. Qui si compie un passo al di fuori del marxismo ortodosso, che guarda alle classi come se fossero schieramenti rigidi e con compiti già prefissati nel libro della storia: Benjamin invece scorge già in Baudelaire non solo il carattere socialmente fluttuante del poeta «declassato», ma anche all'interno del suo testo l'accamparsi di un soggetto fluido, cioè la folla, in cui le classi si mescolano e diventano meno controllabili, in essa ciascuno si comporta da consumatore isolato alle prese con i richiami della fantasmagoria delle merci. La «folla amorfa» comincia già ad essere quella «marmellata sociale» cui si rivolge l'attuale società dello spettacolo.

deserti. Ma la costellazione segreta (dove la bellezza della strofa diventa trasparente fino in fondo) dev'essere intesa così: è la folla invisibile delle parole, dei frammenti, degli inizi di versi, con cui il poeta combatte, nei viali abbandonati, la sua lotta per la preda poetica. (...)

La massa è talmente intrinseca a Baudelaire che si cerca invano in lui una descrizione di essa. Come i suoi oggetti essenziali non appaiono mai, o quasi, in forma di descrizioni. (...)

Baudelaire non descrive la popolazione né la città. E proprio questa rinuncia gli ha permesso di evocare l'una nell'immagine dell'altra. La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrapopolata. (...)

Nei *Tableaux parisiens* si può provare, quasi sempre, la presenza segreta di una massa. Quando Baudelaire prende ad oggetto il crepuscolo del mattino, c'è, nelle strade deserte, qualcosa del «silenzio formicolante» che Hugo sente nella Parigi notturna. Basta che Baudelaire posi l'occhio sulle tavole degli atlanti anatomici esposti in vendita sui *quais* polverosi della Senna, e su quei fogli la massa dei defunti ha preso inavvertitamente il posto dove apparivano scheletri isolati. Una massa compatta viene avanti nelle figure della *Danse macabre*. Emergere dalla massa, col loro passo che non riesce più a tenere il ritmo, coi loro pensieri che non sanno più nulla del presente, è l'eroismo delle donne avvizzite che il ciclo *Les petites vieilles* segue nelle loro peregrinazioni. La massa era il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi. La sua presenza domina uno dei pezzi più famosi delle *Fleurs du mal*.

Non un giro di frase, non una parola, ricorda la folla nel sonetto *À une passante*. Ma il processo riposa solo su di essa, come sul vento la marcia di un veliero.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue,

Qui, attenzione, si apre un punto molto importante del percorso interpretativo di Benjamin, perché vi si insinua senza che venga nominata la logica a lui cara dell'allegoria. L'esperienza della folla mobilita il testo baudelairiano, anche quando non sia direttamente nominata; in altre parole anche quando non sia rappresentata come oggetto nel contenuto. La folla non viene descritta, proprio perché giace invece, quale significato secondo, allegorico, al fondo di tutte le descrizioni, ne è la «costellazione segreta». Ecco un colpo radicale che Benjamin assesta alla nozione corrente di realismo e, insomma, a qualsiasi nozione di rappresentazione «mimetica». Gli «oggetti essenziali» non devono necessariamente apparire «in forma di descrizioni», la loro presenza è tanto più forte e rilevante quanto più è obliqua, se non occulta. Anzi, più che occulta, troppo evidente. Nel passo successivo si può cogliere tutta la differenza tra la logica dell'allegoria e quella del simbolo che sarebbe, lui sì, un significato nascosto e soltanto suggerito. Invece la folla funziona come un «velo», quindi come un filtro, quindi come qualcosa che non sta dietro, bensì davanti all'oggetto rappresentato (così, per Benjamin, fa l'allegoria, caratterizzata dalla presenza concreta, dal valore *espositivo*).

La tematica dell'esperienza moderna, in tutta la sua ambivalenza, viene illustrata da Benjamin nell'analisi di un famoso sonetto baudelairiano, quello dedicato alla «passante», posto al numero XCIII della raccolta. L'estasi dell'amore e del fascino è, nella modernità, una sorta di regalo della

Un éclair.., puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaitre,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

[La strada era assordante, urlava tutt'intorno. / Esile ed alta, in lutto, regina dolorosa / una donna passò, con la mano fastosa / sollevando il vestito, di trine e balze adorno. // Leggera, nelle gambe una scultorea grazia. / Negli occhi suoi, cielo ove s'annuncia l'uragano, / bevevo, come quello ch'è fatto ossesso e strano, / la dolcezza che incanta, il piacere che strazia. // Un lampo... poi la notte! Bellezza fuggitiva, / che con un solo sguardo la vita m'hai ridato, / non ti vedrò più dunque che nell'eterna riva? // Altrove, in lontananza, e tardi, o forse mai! / Non so dove tu fuggi, tu non sai dove vado, / io t'avrei certo amato, e tu certo lo sai!]

In velo da vedova, velata dal suo stesso essere trasportata tacitamente dalla folla, una sconosciuta incrocia lo sguardo del poeta. Il significato del sonetto è, in una frase, questo: l'apparizione che affascina l'abitante della metropoli – lungi dall'avere nella folla solo la sua antitesi, solo un elemento ostile – gli è arreccata solo dalla folla. L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta lo schema di uno *choc*, anzi lo schema di una catastrofe. Ma essa ha colpito, insieme al soggetto, anche la natura del suo sentimento. Ciò che contrae convulsamente il corpo – «crispé comme un extravagant», è detto nella poesia – non è la beatitudine di colui che è invaso dall'eros in tutte le stanze del suo essere; ma ha piuttosto dell'imbarazzo sessuale, come può sorprendere il solitario. Che «questi versi potevano nascere solo in una grande città», come ha scritto Thibaudet, è ancora insufficiente. Essi fanno emergere le stimmate che la vita in una grande città infligge all'amore. (...)

All'esperienza dello *choc* fatta dal passante nella folla corrisponde quella dell'operaio addetto alle macchine. (...) Baudelaire (...) è stato affascinato da un processo dove il meccanismo riflesso che la macchina mette in moto nell'operaio si può studiare nell'ozioso come in uno specchio. Questo processo è il gioco d'azzardo. L'affermazione deve sembrare paradossale. Dove trovare un' antitesi più netta di quella che passa fra il lavoro e l'azzardo? (...) [Al lavoro] manca, è vero, l'elemento avventuroso, la fata morgana che seduce il giocatore. Ma non gli manca affatto la vanità, il vuoto, il fatto di non poter finire, che è anzi inerente all'attività dell'operaio salariato. Anche il suo gesto, determinato dal processo

folla, dalla quale la “passante” si distacca per lo spazio di un istante. Ma il “dono” del caso viene immediatamente sottratto; così come ne è emersa, la donna sprofonda subito nella moltitudine. Benjamin rovescia la consueta formula romantica dell’“amore al primo sguardo”, nell’amore «all’ultimo sguardo». L’illuminazione coincide con la «catastrofe» e da questa contraddizione nasce lo “stravagante” spasimo del corpo dell’io. Ancora una volta si rinnova il colpo, il trauma, l’incisione (le «stimmate», dice il critico): ne risulta, come contro-azione, per l’appunto una *contrazione* (che potrebbe essere messa di nuovo in relazione ai soprassalti metrici).

Della mobilità con cui Benjamin utilizza i riferimenti sociologici (allontanandosi dal modello fisso del marxismo ortodosso, base-sovrastruttura) è testimone il suo duplice rinvio all’operaio e al giocatore. Il lavoro dell’operaio sarebbe quello che potremmo aspettarci da un marxista; ma Benjamin ci sorprende accostandovi il modello del giocatore d’azzardo. Ma come, il produttore sfruttato messo accanto al borghese sprecone! Ebbene, sì. Sia pur «paradossale» il collegamento è geniale: così come l’operaio compie sempre lo stesso gesto alla macchina, ricominciando sempre da capo, così il giocatore mette a repentaglio la sua somma all’infinito, ogni volta come fosse la prima.

automatico del lavoro, si ripresenta nel gioco, che non avviene senza il piglio rapido di chi mette la posta o prende la carta. Allo scatto nel movimento della macchina corrisponde il *coup* nel gioco d'azzardo. L'intervento dell'operaio sulla macchina è senza rapporto col precedente proprio perché ne costituisce l'esatta ripetizione. Ogni intervento sulla macchina è altrettanto ermeticamente separato da quello che lo ha preceduto quanto un *coup* della partita d'azzardo dal *coup* immediatamente precedente; e la schiavitù del salariato fa, in qualche modo, *pendant* a quella del giocatore. Il lavoro dell'uno e dell'altro è egualmente libero da ogni contenuto. (...)

Non pare che Baudelaire fosse dedito al gioco, benché abbia avuto, per le sue vittime, parole di simpatia, anzi di rispetto. Il tema che ha trattato nel poema notturno *Le jeu* era, a suo avviso, preordinato dai tempi moderni. Scrivere quel poema era una parte del suo compito. La figura del giocatore è, in Baudelaire, l'integrazione propriamente moderna di quella arcaica dello spadaccino. L'uno è per lui un personaggio eroico come l'altro. (...) Nella borghesia il gioco d'azzardo si è acclimatato solo nel corso dell'Ottocento; nel secolo precedente giocava solo la nobiltà. (...)

Il fatto di ricominciare sempre di nuovo è l'idea regolativa del gioco (come del lavoro salariato). Ha quindi un significato ben preciso che la lancetta dei secondi – *la seconde* – figuri, in Baudelaire, come il *partner* del giocatore:

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide,
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!*

[*Ricorda che* è molto avido il Tempo nel suo gioco. / Vince senza barare a un sol colpo: è la legge. (*L'horloge*)]

Il posto che occupa qui il secondo è tenuto, in un altro testo, dallo stesso Satana. Ai suoi possessi appartiene, senza dubbio, anche l'«antro taciturno» in cui il poema *Le jeu* relega le vittime del gioco d'azzardo:

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace.

[Ecco la buia scena che in un sogno notturno / vidi mostrarsi ai miei occhi chiaroveggenti. / C'ero io stesso, nell'angolo dell'antro taciturno, / appoggiato sui gomiti, muto gelidamente / invidiando a ciascuno la passione sicura]

Il poeta non partecipa al gioco. Se ne sta in un angolo, e non è più felice di loro, dei

Sono entrambi gesti compulsivi, privi di contenuto. Come si vede, la base economica è chiamata in servizio, ma solo per entrare in una considerazione paritaria con le altre esperienze, facendo parte di un insieme “modernità”, in quanto incide su quelle che potremmo chiamare le “strutture dell'esperienza”. E tale esperienza si specifica per essere un'esperienza del tempo. Notiamo la citazione de *L'orologio* (è il componimento numero LXXXV dei *Fiori*) dove il tempo rappresentato dalla macchina che lo misura e da lì personificato (con un procedimento allegorico non proprio classico), si trasforma a sua volta in un «giocatore». Il tempo non più di grande periodo, ma scandito attimo per attimo dal metronomo della fabbrica e dai *colpi* della roulette. Un tempo che «ricomincia sempre di nuovo», dice Benjamin. Dal canto suo, la poesia *Il gioco* (testo numero XCVI) raffigura i giocatori come dannati di una scena infernale, osservati da un soggetto estraniato, quasi pietrificato. Come resistere a questa indifferenza del tempo e all'assillo del suo battito? Comincia a questo punto una disamina della duplicità di Baudelaire e incontriamo il problema della presenza nella sua poesia

giocatori. È anche lui un uomo derubato della propria esperienza, un moderno. Ma egli rifiuta lo stupefacente con cui i giocatori cercano di stordire la coscienza che li ha consegnati al ritmo dei secondi:

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abyme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant.

[Si spauriva il mio cuore, ché invidiava l'ardire / di chi all'aperto abisso va incontro con fervore, / di chi, ebbro del suo sangue, arriva a preferire / al niente anche l'inferno, alla morte il dolore.]

In questi ultimi versi, Baudelaire fa dell'impazienza il substrato della furia del gioco. Egli lo trovava in sé allo stato puro. (...)

Sono i giorni del ricordo. Non sono contrassegnati da alcuna esperienza vissuta; non sono in compagnia degli altri, ma si staccano, invece, dal tempo. Ciò che costituisce il loro contenuto, è stato fissato da Baudelaire nel concetto di *correspondances*. Esso è immediatamente vicino a quello di «bellezza moderna». (...) Solo facendo propri questi elementi, Baudelaire poteva valutare appieno il significato della catastrofe di cui egli, come moderno, si trovava ad essere testimone. Solo così poteva riconoscerla come la sfida rivolta a lui solo, e che egli ha accettato nelle *Fleurs du Mal*. Se esiste davvero la segreta architettura di questo libro, che è stata oggetto di tante speculazioni, il ciclo di poesie che inaugura il volume potrebbe essere dedicato a qualcosa di irrevocabilmente perduto. A questo ciclo appartengono due sonetti identici nei loro motivi. Il primo, che ha per titolo *Correspondances*, comincia:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

[La Natura è un tempio, e ha colonne viventi / che un mormorar confuso di parole riversano: / l'uomo va, e foreste di simboli attraversa / che lo scrutano con occhi familiari e intenti. // Come lunghi echi che da lontano si fondono / in una tenebrosa unità e immensa, / profonda come notte e come luce intensa / i profumi i colori i suoni si rispondono.]

Ciò che Baudelaire intendeva con queste *correspondances*, si può definire come un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo di ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito cultuale. Quando esce da questo ambito, assume l'aspetto del bello. In esso appare il valore cultuale dell'arte.

di due progetti, uno verso l'alto e uno verso il basso (potremmo dire: del simbolo e dell'allegoria). Da un lato c'è il tentativo di affidarsi ad attimi particolari, particolarmente suadenti, quelli che marcano la pienezza della «bellezza moderna». È il tema delle *correspondances* (corredato dalla citazione del testo omonimo, con la sua «foresta di simboli» e tanto di «sguardi familiari»). Una poetica della incentivazione sensoriale (vedi le sinestesie) e della risposta positiva delle cose che dovrebbe costituire, scrive il critico, un'esperienza «al riparo dalla crisi». Il ricordo (platonico) di una «vita anteriore», sottratto alla storia e garantito, appunto, dalla *corrispondenza* uomo-natura,

Le *correspondances* sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria. Ciò che rende grandi e significativi i giorni di festa, è l'incontro con una vita anteriore. Baudelaire lo ha messo nel sonetto che s'intitola, appunto, *La vie antérieure*. Le immagini delle grotte e delle piante, delle nuvole e delle onde, evocate dall'inizio di questo sonetto, emergono dalla calda nebbia delle lacrime, che sono lacrime di nostalgia. (...) Corrispondenze simultanee, come furono coltivate in seguito dai simbolisti, non esistono. Il passato mormora nelle corrispondenze; e l'esperienza canonica di esse ha luogo anch'essa in una vita anteriore:

Les houles, en roulant les images des deux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu...

[Le onde, volgendo immagini del cielo, / fondevano, in modi mistici e forti, / col sole occiduo riflesso nel velo / dei miei occhi, i loro impetuosi accordi. // Laggiù vissi (...)]

(...) Ma le *Fleurs du mal* non sarebbero quello che sono se vigesse in loro solo questa riuscita. Ciò che le rende inconfondibili è piuttosto il fatto che all'inefficacia dello stesso conforto, alla caduta della stessa passione, al fallimento della stessa opera, hanno saputo strappare poesie che non sono per nulla inferiori a quelle in cui le *correspondances* celebrano le loro feste. Il libro *Spleen et idéal* è il primo dei cicli delle *Fleurs du mal*. *L'idéal* dispensa la forza del ricordo; lo *spleen* gli oppone l'orda dei secondi. Esso è il loro imperatore, come Belzebù è l'imperatore delle mosche. Alla serie dei poemi dello *spleen* appartiene *Le goût du néant*, dove si dice:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!
[L'amata Primavera ha perduto il suo odore.]

In questo verso Baudelaire dice qualcosa di estremo con estrema discrezione; ed è ciò che lo rende unicamente suo. Il crollo e la sparizione dell'esperienza a cui ha – in un tempo lontano – partecipato, è ammesso nella parola *perdu*. L'odore è il rifugio inaccessibile della *mémoire involontaire*. Di rado esso si associa a una rappresentazione visiva: fra le impressioni sensibili si accompagnerà solo al medesimo odore. Se al riconoscimento di un odore spetta, più che ad ogni altro ricordo, il privilegio di consolare, ciò è forse perché esso stordisce pro-

contrassegna una esperienza mistica del tempo; e infatti Benjamin la pone sotto il segno del “valore cultuale” (che nel saggio sulla *riproducibilità tecnica* era stato messo ancor più in contrasto con il “valore espositivo”). Alla frusta della modernità, risponde la nostalgia del passato.

Ma a questa strada se ne accoppia un'altra; anzi, Benjamin sembra pensare che la strada del recupero e della consolazione si devii in un'altra direzione, per il semplice fatto che è illusoria. Agli occhi di Baudelaire, il «conforto» si rivela «inefficace». Alle poesie del risultato positivo si accostano in deroga le poesie del risultato negativo, del «fallimento», in cui il mondo va in rovina perfino nella sensazione naturale (la perdita del profumo primaverile, ad esempio, citando un verso de *L'amore del nulla*, il componimento numero LXXX). D'altra parte, se la modernizzazione ha strappato i fili, perché dovrebbero essere rimasti intatti quelli poetici? Benjamin sottolinea la portata radicale (qui «Baudelaire dice qualcosa di estremo») di questa caduta della sensazione e, di conseguenza, del ritrovato della “memoria involontaria” (che aveva affrontato all'inizio del saggio, tra Bergson e

fondamente la coscienza del tempo. Un profumo fa tramontare anni interi nel profumo che ricorda. È ciò che rende questo verso di Baudelaire infinitamente sconsolato. Per chi non può più fare nessuna esperienza, non c'è conforto. Ma è proprio questa incapacità che costituisce l'intima essenza della collera. L'adirato «non vuol sentir nulla»; (...). La collera misura ai suoi scoppi il ritmo dei secondi, a cui è asservito il malinconico.

(...) L'uomo a cui l'esperienza si sottrae, si sente estromesso dal calendario. Il cittadino conosce questa sensazione la domenica. Baudelaire l'ha già colta, *avant la lettre*, in una delle poesie dello *spleen*:

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

[(...) d'improvviso campane esplodono furiose, / lanciando verso il cielo un gridio tremendo, / come anime che, erranti, senza patria, pietose / mandino un inatteso, ostinato, lamento.]

Le campane, legate un tempo ai giorni festivi, sono, come gli uomini, estromesse dal calendario. Somigliano alle povere anime, che si agitano molto, ma non hanno una storia. La *durée* [bergsoniana], da cui è stata soppressa la morte, ha la cattiva infinità di un arabesco. Essa esclude di poter accogliere la tradizione. È il prototipo di un'«esperienza vissuta» che si pavoneggia nelle vesti dell'esperienza. Lo *spleen*, invece, espone l'«esperienza vissuta» nella sua nudità. Con spavento il malinconico vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura. Nessun fiato di preistoria la circonda. Nessuna aura. Così essa appare nei versi di *Le goût du néant*, che vengono subito dopo quelli citati sopra:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

[...) Miro / dall'alto il globo compiere lentamente il suo giro, / ma non cerco rifugio che conforto mi porga.]

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a raccogliersi attorno ad un oggetto sensibile, come l'*aura* di quell'oggetto, l'*aura* attorno ad

Proust). Ma direi che il tramonto della sensazione colpisce soprattutto il carattere consolatorio della poesia lirica. E inserisce la rivincita dell'allegoria rispetto al simbolo, come specifica questa nota, che parte proprio dalla estraneità dell'ambiente urbano: «Nessuno si è mai sentito tanto poco a casa propria a Parigi quanto Baudelaire. All'intenzione allegorica è estranea *ogni* intimità con le cose: toccarle vuol dire per lei violentarle, conoscerle vuol dire trapassarle con lo sguardo. Dov'essa domina non possono in nessun modo formarsi delle abitudini. La cosa è a stento afferrata, che già l'allegoria interviene a rifiutarne la situazione. Qui esse invecchiano più rapidamente del nuovo taglio in una casa di moda. Ma invecchiare vuol dire: diventare estranei» (*Parigi, capitale del XIX^o secolo*, cit., p. 434).

Il «conforto» svanisce con il profumo del ricordo. Lo sostituisce la «collera», il sentimento che più d'ogni altro si attaglia al *dissidio*, al duello dello schermidore contro l'inconsapevolezza sociale (contro il senso comune che continua a sentire profumi dove non sono più che cattivi odori) e che si proietta sulle immagini stesse come – nella citazione seguente – quella delle campane il cui suono festoso è virato al nero di stridenti gemiti, in una citazione del quarto *Spleen* (numero LXXVIII della raccolta) che ritroveremo oggetto di altre analisi successive. Quello che si perde è l'alone suggestivo, l'atmosfera emotiva, in una parola l'«aura», il termine che Benjamin aveva posto al centro del saggio

un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso. (...)

L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare. Ciò è confermato dai reperti della *mémoire involontaire*. (Essi sono, d'altronde, irripetibili: e sfuggono al ricordo che cerca di incasellarli. Così vengono ad appoggiare un concetto di aura per cui s'intende, con essa, l'«apparizione irripetibile di una lontananza». Questa definizione ha il merito di rendere trasparente il carattere cultuale del fenomeno. L'essenzialmente lontano è inaccessibile: e l'inaccessibilità è una qualità essenziale dell'immagine di culto). (...) E tipica della percezione onirica è la natura dei templi di cui si dice:

L'homme y passe à travers des forets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Quanto più Baudelaire si è reso conto di questo e più chiaramente la decadenza dell'aura si è iscritta nella sua poesia. Ciò è accaduto nella forma di una cifra: che si ritrova in quasi tutti i passi delle *Fleurs du Mal* dove lo sguardo affiora dall'occhio umano. (Che Baudelaire non l'abbia usata di proposito, è evidente). È il fatto che l'attesa rivolta allo sguardo dell'uomo rimane delusa. Baudelaire descrive occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare. Ma questa proprietà li dota di un'attrattiva da cui è nutrita in larga, e forse in massima parte l'economia dei suoi istinti. Sotto il fascino di quegli occhi, in Baudelaire, il sesso si è emancipato dall'eros. Se i versi della *Selige Sehnsucht*: «Keine Ferne macht dich schwierig / Kommst geflogen und gebannt» [Goethe, *Beata nostalgia*: Ma nessuna distanza t'impedisce / di venire volando affascinato], vanno considerati come la descrizione classica dell'amore, saturo dell'esperienza dell'aura, difficilmente si possono trovare, in tutta la poesia lirica, versi che tengano loro più decisamente fronte di quelli di Baudelaire:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande Taciture,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me paraîs, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

sulla *riproducibilità tecnica*. Baudelaire ha parlato, in un suo poema in prosa che vedremo da vicino tra breve, di “perdita d'aureola”, Benjamin parla di perdita dell'aura. Aureola (poetica) e aura (delle cose), non sono proprio sinonime, ma certamente vicine, e non solo per il suono. Qui Benjamin spiega bene cos'è l'aura: è una sorta di involucro protettivo che gli oggetti hanno attorno e che ce li rende propizi. È una «lontananza» sacrale che si offre disponibile all'uomo. Chiarificatore è il tema dello sguardo: nell'esperienza dell'aura si ha la sensazione che le cose siano umanizzate, che ci restituiscano lo sguardo. Nella modernità questa reciprocità magica si è inceppata e, secondo Benjamin, Baudelaire – sebbene la ricerchi, anzi proprio per questo – è il miglior testimone di questa disfatta. Nella sua poesia, o almeno in tutto un suo versante, gli occhi non rispondono più, non rimandano uno sguardo appagante, ma al massimo riflettono come specchi vuoti, con una sorta di “assenza di sguardo”. All'abbandono evocativo verso la lontananza, Baudelaire sostituisce, magari, la vista ravvicinata dell'evidentemente falso e artificiale, un «fondale di teatro». Ma prima di riportare questa considerazione del Baudelaire-critico, Benjamin è passato attraverso una

[T'amo, come amo la volta notturna, / anfora di tristezza, taciturna, / più fuggi, bella, e più forte lo sento / amore; tu, delle mie notti ornamento, / vai scavando con ironia distanze / tra i miei sensi e le azzurre lontanenze.]

Tanto più soggiogante – si potrebbe dire – è uno sguardo, quanto più profonda è l'assenza di chi guarda in esso domata. In occhi che si limitano a riflettere questa assenza rimane intatta. Proprio perciò quegli occhi non conoscono lontananza. La loro lucidità è stata inclusa da Baudelaire in una rima ingegnosa:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes.

[Se lo sguardo sprofondi nei fissi / occhi di Satiresse e di Nisse (*L'Avertisseur*)]

Satiresse e naiadi non appartengono più alla famiglia degli esseri umani. Sono esseri a parte. È significativo che Baudelaire abbia introdotto nella poesia lo sguardo carico di lontananza come *regard familier*. Egli, che non ha creato una famiglia, ha dato alla parola *familier* una testura carica di promessa e di rinuncia. Egli è caduto in balia di occhi senza sguardo e si arrende senza illusioni al loro potere.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.

[Gli occhi, come vetrine luminosi, / come fuochi d'artificio festosi, / usano il gran potere e alteri modi (*senza titolo*)]

(...) Che l'occhio dell'abitante delle grandi città sia letteralmente schiacciato da funzioni di sicurezza, è evidente. (...) Lo sguardo inteso a garantirsi manca dell'abbandono sognante alla lontananza; e può arrivare al punto di provare una specie di piacere nell'umiliazione di essa. In questo senso bisogna forse leggere le curiose affermazioni seguenti. Nel *Salon* del 1859 Baudelaire passa in esame i quadri di paesaggio, per concludere con questa confessione: «Vorrei tornare ai diorami, la cui magia enorme e brutale mi sa imporre un'utile illusione. Preferisco contemplare qualche fondale di teatro, dove trovo, espressi artisticamente e in tragica concentrazione, i miei sogni più cari. Queste cose, essendo false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggior parte dei nostri paesaggisti mentono proprio perché trascurano di mentire». Dove vorremmo porre l'accento, più che sull'«utile illusione», sulla «concisione tragica». Baudelaire insiste: sul fascino della lontananza: e giudica il quadro di paesaggio addirittura alla stregua delle pitture nei baracconi da fiera. Vuole forse veder spezzato l'incanto della lontananza, come accade allo spettatore che si avvicina troppo a uno scenario? (...)

considerazione sociologica, ancora una volta per sottolineare l'incidersi dei caratteri economici (dei modi di produzione) sulle “strutture dell’esperienza”. Lo sguardo non si proietta più nella natura benevola, perché è ormai tutto assorbito in un altro compito. Questo compito è quello della «sicurezza». Nella vita “selvaggia” della jungla cittadina bisogna stare molto attenti agli altri; in ognuno può nascondersi un espropriatore. Quindi allo sguardo preso dalla salvaguardia e dalla sorveglianza si inibisce del pari il piacere dell’abbandono. È una allusione all’“occhio privato” che meriterebbe più approfondite considerazioni. Nei frammenti di *Parigi capitale*, Benjamin ricondurrà all’allegoria lo spirito distruttivo di Baudelaire: «L’allegoria di Baudelaire – egli scrive – porta i segni della violenza che era stata necessaria per smantellare la facciata armoniosa del mondo che lo circondava» (*Parigi, capitale del XIX^o secolo*, cit., p. 423).

Le *Fleurs du Mal* sono l'ultimo testo di poesia lirica che abbia avuto una risonanza europea: nessuno dei successivi ha varcato i limiti di un ambito linguistico più o meno ristretto. A ciò si aggiunga che Baudelaire ha rivolto la sua capacità creativa quasi esclusivamente a questo solo libro. E infine non si può negare che alcuni dei suoi motivi, di cui ha trattato il presente studio, rendono problematica la possibilità stessa della poesia lirica. Questa triplice constatazione definisce storicamente Baudelaire. Essa mostra che egli ha tenuto saldamente il suo posto; che è stato irriducibile nella coscienza del suo compito. Egli è arrivato al punto di definire come proprio scopo «la creazione di un *poncif* [opera banale]». Egli vedeva in ciò la premessa di ogni futuro poeta lirico. (...) Il poeta lirico con l'aureola è, per Baudelaire, antiquato. Baudelaire stesso gli ha dato una parte di comparsa in un brano in prosa intitolato *Perte d'auréole*. Il testo è venuto alla luce solo tardi. Al primo esame dell'opera postuma è stato scartato come «inadatto alla pubblicazione»; ed è rimasto finora inosservato nella letteratura baudelairiana.

«— Che vedo, amico mio! Voi qui! Voi in un luogo malfamato! voi che bevete essenze e vi nutrite di ambrosia! In verità mi stupisco. — Sapete bene, mio caro, del mio terrore dei cavalli e delle carrozze. Poco fa, mentre traversavo il viale in gran fretta, saltando nel fango, attraverso questo caos mobile dove la morte arriva al galoppo da tutti i lati nello stesso tempo, l'aureola, in un movimento brusco, mi è scivolata dal capo ed è caduta nel fango del selciato. Non ho avuto il coraggio di raccoglierla. Ho ritenuto meno spiacevole perdere le mie insegne che farmi fracassare le ossa. E poi, mi sono detto, le disgrazie servono a qualcosa. Posso andare in giro in incognito, commettere azioni basse, e dedicarmi alla crapula come i comuni mortali. Eccomi qua, come vedete, in tutto simile a voi! — Dovreste almeno affiggere un avviso, o farla cercare dal commissario. — Non ci penso affatto! Mi trovo bene qui. Voi solo mi avete riconosciuto. E poi la dignità mi stufa. E mi diverte pensare che qualche cattivo poeta la raccoglierà e sarà così sfrontato da azzimarsene! Che gioia, rendere felice qualcuno! E soprattutto qualcuno che mi farà ridere! Pensate a X, o a Z! Come sarà buffo!» Lo stesso motivo ritorna nei diari; ma la conclusione è diversa. Il poeta si affretta a raccogliere l'aureola; ma è turbato dalla sensazione che sia un incidente di cattivo augurio. (...) Essere stato fatto segno agli urti della folla, è l'esperienza — fra tutte quelle che hanno fatto della sua vita ciò che essa era — che Baudelaire prende come decisiva e insostituibile. L'apparenza di una folla vivace e movimentata, oggetto della contemplazione del *flâneur*, si è dissolta ai suoi occhi. Per meglio imprimersi la sua bassezza, egli immagina il giorno in cui

Ma torniamo alla parte conclusiva del saggio, dove potremmo aspettarci il riassunto del percorso compiuto. Il posizionamento della figura di Baudelaire non potrebbe essere più positivo: Benjamin gli assegna un posto di *pivot*, di cardine della modernità. Per un verso egli conclude (è l'ultimo poeta di risonanza europea, la sua opera mette in dubbio la successiva plausibilità della lirica); nello stesso tempo, per l'altro verso, dà inizio alla modernità consapevole. E qui trova spazio, citata interamente, la prosa della *Perdita d'aureola*. Ad essa Benjamin quindi dà rilievo decisivo (in un appunto dirà che «l'importanza del brano *Perte d'auréole* non risulterà mai sopravvalutata»). È la prosa che indica allegoricamente il declassamento dell'artista nella società borghese e l'impossibilità, ormai rasente al ridicolo, della sua rivelazione sacrale. Ma, mentre nell'*Albatros* il poeta conserva un carattere “sovraumano” quando insegue le sue creazioni ed è decaduto solo agli occhi terra-terra dei borghesi, in *Perdita d'aureola* il cambiamento di *status* viene accolto senza rimpianti per le prerogative d'un tempo, quasi allegramente, con la prospettiva di un'arte finalmente gaudente e materialistica. Esponendosi alla contraddizione moderna, tra esperienza del trauma e perdita del conforto lirico, tra fascino della folla e conflitto antiborghese, tra comunione con i reietti e limiti della trasgressione, Baudelaire «brilla» per il suo sforzo conoscitivo, la sua volontà di consapevolezza. Che a questo Benjamin attribuisca un «prezzo» (esistenziale e sociale) non è privo di importanza, perché dimostra

anche le donne perdute, le reiette, si pronunceranno per una condotta regolata, condanneranno il libertinaggio e non ammetteranno più nulla che non sia il denaro. Tradito da questi suoi ultimi alleati, Baudelaire muove contro la folla; e lo fa con la collera impotente di chi si getta contro il vento o contro la pioggia. Ecco l'«esperienza vissuta» a cui Baudelaire ha dato il peso di un'esperienza. Egli ha mostrato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione dell'aura nell'«esperienza» dello *choc*. L'intesa con questa dissoluzione gli è costata cara. Ma essa è la legge della sua poesia. Questa brilla nel cielo del Secondo Impero come «un astro senza atmosfera».

una visione “allargata” della economia della vita. L'autore-produttore di cui Baudelaire è l'antesignano e il prototipo nel grande passaggio verso la modernità piena, è uno sfruttatore di se stesso e si consuma fino in fondo nelle aperte contraddizioni della scrittura.

III

JEAN-PAUL SARTRE E LA CRITICA BIOGRAFICA

La critica di Jean-Paul Sartre (1905-1980) ci servirà come esempio di critica negativa. Il suo giudizio su Baudelaire non è affatto benevolo, anche se, per stroncarlo utilizza un intero libro, il che significa che si tratta comunque di un osso duro. Dal punto di vista del metodo, lo possiamo leggere soprattutto come campione della critica che sconfina nella biografia dell'autore.

Sartre, filosofo e narratore, oltre che critico letterario, si è trovato alla confluenza di diverse posizioni teoriche: ha assorbito l'esistenzialismo, ma assumendolo in chiave impegnata, quindi in rapporto con il marxismo, né ha potuto evitare di fare i conti con la psicoanalisi. Questo intreccio piuttosto complesso, ma vitale, lo ritroveremo nel suo discorso su Baudelaire. Qui Sartre si propone di ricostruire una figura, un autore-personaggio, di dipingerne il *ritratto*. L'esito della sua critica esistenzialista non è quindi distante da quello della critica psicoanalitica, quando questa si fa psicoanalisi dell'autore. E anche in Sartre, come avviene in alcuni critici ispirati alla psicoanalisi, lo studio ravvicinato dell'autore, la lente messa davanti alla sua vita, finisce per avere un esito vagamente "denigratorio", cioè per metterne in evidenza i difetti, le patologie, il disagio psicologico. Solo che, al posto dei complessi messi in luce dalla psicoanalisi (il complesso di Edipo, ad esempio), l'analisi sartiana mette al centro quella che egli chiama la «*choix originel*», tradotta talvolta con "scelta originaria" talvolta con "scelta originale" (nel senso in cui si dice "peccato originale"). Si tratta di un nucleo costitutivo che si genera nell'infanzia, ma non è qualcosa di totalmente passivo o reattivo, è piuttosto un "tendere verso" che condiziona poi l'intera vita. Ne *L'essere e il nulla* (1943), nella parte dedicata alla "psicoanalisi esistenzialista", Sartre così definiva i rapporti tra il complesso freudiano la sua «*choix originel*»: «Questa scelta originale, operantesi di fronte al mondo, è totalitaria come il complesso; è anteriore alla logica come il complesso, è essa che *sceglie* l'atteggiamento della persona di fronte alla logica e ai principi» (Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 684). Il compito del critico sarà allora di individuare, attraverso i testi poetici come attraverso i dati della biografia (derivati da diari, aneddoti e documentazione varia) quale era la "scelta originale" di Baudelaire. Questo percorso tuttavia non sarà di mera descrizione o di mera risultanza analitico-scientifica; sottenderà un giudizio morale. Qui si annida la negatività della critica di Sartre. La scelta di Baudelaire, comunque giustificata, lo porterà ad assumere una posizione individualistica e alla fine complice di quegli stessi valori che apparentemente combatte. Invece, l'esistenzialismo dialettico di Sartre prevede l'approdo finale all'«essere-per-altri», all'«essere-con»: questa apertura al collettivo è, per l'appunto, ciò che manca a Baudelaire. Si affaccia il problema dell'impegno, che Sartre delinea nel campo letterario soprattutto nel suo scritto *Che cos'è la letteratura?*, pubblicato, guarda caso, nello stesso anno 1947 dello studio su Baudelaire. Tra l'altro, in *Che cos'è la letteratura?* Sartre precisa che l'impegno può essere assolto nel modo giusto soltanto dalla narrativa in prosa, con il suo "stile trasparente", mentre i poeti, troppo interessati alle parole per le parole, finiscono inevitabilmente lontani dal mondo e perduti nella incomunicabilità. Tale questione generale non sembra però attenuare il giudizio negativo su Baudelaire, che viene comunque respinto da Sartre non in quanto poeta in genere, ma in quanto autore particolare, come figura malata e tutta interna alla cultura borghese. Di fronte al modello dello scrittore come combattente della libertà e come mediatore sociale, l'autore dei *Fiori del Male* appare per forza insufficiente. Ecco anche un esempio di giudizio che abbandona il terreno dell'estetica per quello morale. Mentre la psicoanalisi vera e propria si sarebbe proposta di spiegare la genesi del comportamento dell'autore, Sartre esige che se ne valuti sul piano etico la responsabilità "intenzionale". Non a caso il suo motto era: "non importa cosa hanno fatto di noi, ma cosa abbiamo fatto di ciò che hanno fatto di noi".

BAUDELAIRE

1947, citato dalla tr. it. *Baudelaire*, Milano, Mondadori, 1989.

Non si potrebbe render meglio il carattere sacro di codesta unione: la madre è un idolo, il figlio è *consacrato* dall'affetto ch'ella gli porta: lungi dal sentirsi un'esistenza errante, vaga e superflua, egli si pensa come *figlio per diritto divino*. Sempre egli è vivo in lei: il che significa che s'è posto al riparo in un santuario, e non è, non vuol essere che un'emanaione della divinità, un piccolo ma costante pensiero della sua anima. E precisamente in quanto si assorbe tutto intero entro un essere che gli sembra esista per necessità e per diritto, è protetto da ogni inquietudine, si fonde con l'assoluto, è *giustificato*.

Nel novembre del 1828 questa donna tanto amata si risposa con un militare; Baudelaire è messo in collegio. Da tale epoca data la sua famosa «*incrinitura*». (...) Codesta brusca frattura e il conseguente patimento l'han gettato senza transizione nell'esistenza personale. Fino ad ora era tutto penetrato dalla vita unanime e religiosa della coppia ch'egli formava con sua madre. Questa vita si è ritratta come una marea, lasciandolo solo e secco: ha perduto le sue giustificazioni, nella vergogna scopre d'esser uno, e che la vita gli è stata data per nulla. Al suo furore di vedersi scacciato si mischia un senso di decadimento profondo. (...) Già pensa tale isolamento come un *destino*. Non si limita cioè a sopportarlo passivamente, formulando il voto che sia temporaneo: vi si precipita anzi con rabbia, vi si rinchiude, e dal momento che ve lo hanno condannato, vuole almeno che la condanna sia definitiva. Ci troviamo qui di fronte alla scelta originaria che Baudelaire ha fatto di sé, a quell'impegno assoluto con cui ognuno di noi decide, in una determinata situazione, di ciò che sarà e di ciò che è. Abbandonato, respinto, Baudelaire ha voluto appropriarsi questo isolamento. Ha rivendicato la sua solitudine affinché essa gli venisse almeno da lui stesso, per non aver da subirla. Ha *dimostrato*, attraverso la brusca rivelazione della sua esistenza individuale, di essere un *altro*; ma in pari tempo ha affermato e fatto suo questo essere un altro, nell'umiliazione, nel rancore e nell'orgoglio. Ormai, con un furore caparbio e desolato, si è *fatto* un altro: diverso da sua madre, con la quale era tutt'uno e che l'ha allontanato da sé, diverso dai suoi compagni spensierati e grossolani; si sente e vuol sentirsi unico fino all'estremo godimento solitario, unico fino al terrore.

(...)

Il punto d'avvio di Sartre è quello stesso che avrebbe prediletto la psicoanalisi: il rapporto di Baudelaire con la madre. Un altro complesso edipico? Certamente il poeta ha amato fortemente la madre e ha sofferto di abbandono quando, rimasta vedova, si è risposata. Tuttavia Sartre non si accontenta del rinvenimento del trauma e di una spiegazione *genetica* della nevrosi, vuole mettere in luce qualcosa di più. Baudelaire non avrebbe semplicemente amato la madre (come tutti, per altro), ma l'avrebbe *idoleggiata*, avrebbe cioè trasferito su di un essere umano un atteggiamento di tipo religioso. Troviamo subito due punti significativi: 1) la reazione di Baudelaire non è quella comune e questo fa sì che sprofondi nella "diversità" dell'isolamento e della perversione (non vi è ancora, a questa altezza storica, molta comprensione per i "diversi"); 2) il modello religioso che assume l'autore nel rapporto interpersonale lo sottrae alla visione relativistica dei rapporti sociali. Il rapporto è assoluto: altrettanto assoluta sarà la perdita. A Baudelaire, esiliato dall'affetto materno, non rimarrà altra scelta che la rivendicazione del negativo (dell'esilio, della degradazione, del male), tuttavia rimanendo sempre ancorato al valore di partenza. La lettura di Sartre – che tocca non tanto il testo quanto l'autore-personaggio, o meglio il testo in funzione della figura dell'autore – mi pare già tutta in queste prime pagine; il lungo saggio non farà che ritornare e rivangare su questa intuizione iniziale. C'è anche, subito, la nozione di *choix originel* (tradotta qui con «scelta originaria»): questa "decisione di essere" che ciascuno prende nella parte iniziale della propria esistenza. Il problema è che la scelta di Baudelaire, a causa della incapacità di uscire dal trauma e di superarlo, è stata, secondo Sartre, una scelta regressiva e perdente.

V'è, tra Baudelaire e il mondo, una distanza originaria che non è la nostra; sempre, tra gli oggetti e lui, s'inserisce una translucidità un poco madida, un poco troppo odorosa, come un tremolar d'aria calda in estate. E questa coscienza, scrutata, spiata, che si sente osservata mentre compie le sue abituali operazioni, perde perciò stesso la sua naturalezza, come un bambino che giochi sotto l'occhio di adulti. Codesta «naturalezza» che Baudelaire ha tanto odiata e tanto rimpianta, in lui non esiste affatto: tutto è truccato perché tutto è esaminato, il minimo umore, il più lieve desiderio nascono *guardati, decifrati*. E basterà ricordarsi il senso che dava Hegel alla parola «immediato», per comprendere come la singolarità profonda di Baudelaire stia in ciò, ch'egli è l'uomo senza immediatezza.

(...)

Lo sforzo di Baudelaire consisterà ormai nel calcare all'estremo su quell'abocco mancato di dualità che è la coscienza riflessiva. Se egli è lucido non è, all'origine, per rendersi un conto esatto dei suoi errori: ma *per esser due*. E se vuole esser due è per realizzare in questa coppia il possesso finale dell'Io per mezzo dell'Io. Esaspererà quindi la sua lucidità: egli non era che il testimone di se stesso, tenterà di diventare il carnefice: *l'Heautontimoroumenos*. Perché la tortura fa nascere una coppia strettamente unita nella quale il carnefice *si approprià* la vittima. Dato che non è riuscito a vedersi, almeno si fragherà come il coltello fruga la piaga, nella speranza di raggiungere quelle «solitudini profonde» che costituiscono la sua vera natura.

(...)

È in seno al mondo stabilito che Baudelaire afferma la sua singolarità: contro la madre e il patrigno per primi, in uno scatto di rivolta e di furore. Ma si tratta per l'appunto di rivolta,

In cosa Baudelaire è “diverso”? Il critico articola in vari punti questa insufficienza a vivere. Intanto, non riesce ad avere un rapporto diretto con le cose, tutta la sua vita finisce sotto il segno della mancanza di naturalezza e di immediatezza. Il senso comune che preside al contatto con la realtà, non ha corso per lui. C'è come un distanziamento che Sartre dipinge attraverso una immagine: quella di un velo di vapore dovuto al caldo dell'aria estiva. Non è un vero ostacolo, le cose sono sempre lì e si possono vedere, ma è come un tremito di inquietudine che le percorre e che incrina la loro solidità. Una distanza minima, ma insormontabile, che rimarrà per sempre (un'altra ipotesi sartriana è che il carattere di Baudelaire, in dipendenza dalla sua “scelta originaria”, non cambi mai nel tempo, a dispetto delle trasformazioni storiche). Come vedremo, non è la sola immagine che incontreremo nei brani scelti del saggio.

Intanto, il divario tra il soggetto e le cose si sposta dentro il soggetto stesso. Allo stesso modo, Baudelaire non riesce ad avere un rapporto armonico nemmeno con la propria coscienza. Comincia qui, con una prima citazione di Hegel, il confronto con la dialettica. La dialettica di Baudelaire è senza sviluppo e senza soluzione. L'uno diventa due (Sartre tornerà spesso sull'esempio del volto riflesso nello specchio), ma poi non riesce più a ritornare uno. Lo sdoppiamento è congenito, l'io è costretto a recitare tutte le parti, quella del soggetto e quella dell'oggetto; testo principe di questa dialettica in stato di scacco – più volte citato nel corso del saggio – è l'*Heautontimoroumenos*, il “punitore di se stesso” (componimento numero LXXXIII dei *Fiori del Male*), titolo di derivazione classica da Terenzio, ma svolto nella direzione modernissima (forse troppo moderna per il nostro Sartre) della lacerazione interiore.

Veniamo a un punto nodale, quello della trasgressione. L'idolo può venir rovesciato nell'oltraggio, ma l'oltraggio (come la bestemmia) contiene implicito il riconoscimento di una grande importanza. Sartre sottolinea abbondantemente il limite della trasgressione che, in fondo in fondo, conserva l'ordine stabilito. Infatti, come farebbe il trasgressore se scomparisse il divieto? Sotterraneamente, quindi, deve augurarsi che il divieto continui, che non smetta mai di proibire. Sartre ha buon gioco

non di atto rivoluzionario. Il rivoluzionario vuol cambiare il mondo, lo sorpassa verso l'avvenire, verso un ordine di valori inventati da lui; il rivoltoso ha cura di mantenere intatti gli abusi di cui soffre per potervisi ribellare. Vi sono sempre in lui gli elementi d'una coscienza sporca e quasi un senso di colpa. Non vuol né distruggere né oltrepassare l'ordine stabilito, ma soltanto ergersi contro di esso. Più lo combatte, e più oscuramente lo rispetta; i diritti che contesta alla luce del sole, li conserva nel più profondo dell'anima: dovessero scomparire, con essi scomparirebbero la sua ragion d'essere e la sua giustificazione. Si ritroverebbe immerso di colpo in una gratuità che lo impaura. Baudelaire non ha mai pensato a distruggere il concetto di famiglia, tutt'altro: si potrebbe dire che non ha mai superato lo stadio dell'infanzia.

(...)

La solitudine, così com'egli la concepisce, è dunque una funzione sociale: il paria è posto al bando della società, ma, appunto perché è l'oggetto di un atto sociale, la sua solitudine è consacrata; necessaria addirittura, anzi, al buon funzionamento delle istituzioni. Baudelaire reclama del pari che si consacri la sua singolarità e la si rivesta di un carattere quasi istituzionale. Anziché togliergli, come la solitudine umana che ha intravisto e respinto, ogni posto nel mondo e ogni diritto ad un posto, essa al contrario lo situa, gli conferisce degli obblighi e dei privilegi. Chiederà perciò ai genitori di riconoscerla. Il suo scopo primo, che è di punirli forzandoli a misurare l'enormità del loro errore, sarà raggiunto quando li avrà indotti a constatar l'abbandono in cui l'hanno lasciato e l'unicità sprezzante e disprezzata di cui va orgoglioso. È ai suoi genitori che deve fare orrore. E quell'orrore che colpisce gli Dei dinanzi alla loro creatura sarà tutt'insieme il loro castigo e la sua consacrazione. Si è avuto buon giuoco ad attribuirgli un complesso di Edipo mal liquidato. Ma poco importa che desiderasse o no sua madre; direi piuttosto che ha rifiutato di liquidare quel complesso teologico che assimila i genitori a divinità: gli è che, per poter eludere la legge di solitudine e trovare negli altri un rimedio contro la gratuità, ha dovuto conferire agli altri, a *certi* altri, un carattere sacro. Ciò che domanda non è l'amicizia, né l'amore, né rapporti da pari a pari: amici non ne ha avuti, tutt'al più alcuni loschi confidenti. Reclama dei giudici. Degli esseri ch'egli possa deliberatamente situare al di fuori della contingenza originaria, che esistano, in una parola, perché hanno il diritto di esistere e i decreti dei quali gli conferiscono a sua volta una «natura» stabile e sacra. Acconsente a passar per colpevole ai loro occhi. Colpevole ai loro occhi, come dire assolutamente colpevole. Ma il colpevole ha la sua

nel mostrare l'infantilismo di questo movimento, riportandolo al bambino che si ribella ai genitori, ma proprio perché vuole essere riconosciuto da loro, se non altro come bambino cattivo. Iniziamo a vedere anche una sfumatura sociale, in un discorso che è stato finora prevalentemente rivolto alla sfera psicologica dell'individuo. L'equivalente del bambino capriccioso è, per Sartre, il rivoltoso o ribelle: la rivolta, in quanto non ha alcun progetto positivo, fa il gioco del potere ed è quindi ben diversa dalla rivoluzione che il potere vuole cambiarlo. La stessa differenza è posta da Sartre in quello stesso anno 1947 nel suo lavoro teorico generale *Che cos'è la letteratura?*, a proposito degli scrittori anti-borghesi: «la borghesia sa bene che lo scrittore ha preso dentro di sé le sue decisioni; ha bisogno di lei per giustificare la sua estetica di opposizione e di rancore; da lei riceve i beni che consuma; vuole che l'ordine sociale si mantenga per potersi sentire straniero in patria; è un ribelle, insomma, non un rivoluzionario. E i ribelli sono fatti proprio per la borghesia» (Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 168-169). A quest'epoca, subito dopo la seconda Guerra Mondiale, sembra esserci una alternativa, quella dello scrittore *impegnato*, dalla parte del proletariato.

Baudelaire, invece, non è riuscito a saltar fuori dalla sua classe di origine. È rimasto impigliato, più che nel complesso di Edipo (come direbbe la psicoanalisi freudiana) nel modello "teocratico", e assolutistico dell'autorità, della disobbedienza e del castigo. Possiamo osservare, in questo brano, tutta la differenza tra la psicoanalisi vera e propria e la psicoanalisi esistenzialista: nella prospettiva sartriana, non si tratta di risalire alle cause, per spiegare, ma alla fine per giustificare, l'esistente; si tratta invece di valutare moralmente una scelta intenzionale. Baudelaire «ha rifiutato di liquidare quel

funzione, in un universo teocratico. La sua funzione e i suoi diritti: ha diritto al biasimo, al castigo, al pentimento. Concorre all'ordine universale e la sua colpa gli conferisce una dignità religiosa, un posto a parte nella gerarchia degli esseri: sotto uno sguardo indulgente, o corrucciato che sia, è al riparo.

(...)

Fare il Male per il Male è, esattamente detto, fare apposta il contrario di ciò che si continua a proclamare come Bene. È volere quello che non si vuole, poiché si continua ad aborrire le potenze malvagie, e non volere quel che si vuole, poiché il Bene si definisce sempre come l'oggetto e il fine della volontà profonda. Tale è per l'appunto l'atteggiamento di Baudelaire. Tra i suoi atti e quelli del colpevole volgare v'è la differenza che divide le messe nere dall'ateismo. L'ateo non si cura di Dio, avendo deciso una volta per tutte che non esiste. Ma il prete delle messe nere odia *Dio* perché è adorabile, lo svillaneggia perché è rispettabile; nega volontariamente l'ordine stabilito, ma in pari tempo conserva quest'ordine e lo afferma più che mai. Cessasse un attimo di affermarlo, la sua coscienza tornerebbe d'accordo con se stessa, il Male di colpo si trasformerebbe in Bene, e, sorpassando tutti gli ordini che non emanassero da lui stesso, emergerebbe nel nulla, senza Dio, senza scusa, con una responsabilità totale. Ora lo strazio che definisce la «coscienza nel Male», si esprime chiaramente nel già citato passo sulla duplice postulazione: «Vi sono in ogni uomo, e in ogni attimo della sua vita, due postulazioni simultanee, l'una verso Dio, l'altra verso Satana.» È da intendere, in effetti, che queste due postulazioni non sono indipendenti, due forze contrarie ed autonome simultaneamente applicate al medesimo punto, ma che l'una è in funzione dell'altra. Perché la libertà sia vertiginosa, deve scegliere, nel mondo teocratico, d'avere infinitamente torto. Cosicché è *unica* in quest'universo impegnato tutto intero nel Bene; ma occorre che al Bene aderisca interamente, che lo mantenga e lo rinforzi, per poter gettarsi nel Male. E colui che si danna acquista una solitudine che è come l'immagine affievolita della grande solitudine dell'uomo veramente libero. È solo, in realtà, quel tanto che vuole, non più. Il mondo resta in ordine, i fini rimangono assoluti e intangibili, la gerarchia non è sconvolta: basta che si penta, che cessi di volere il Male e tutto sarà di colpo ristabilito nella sua dignità. In un certo senso egli crea: fa apparire, in un universo dove ciascun elemento si sacrifica per concorrere alla grandiosità dell'assieme, la singolarità,

complesso teologico che assimila i genitori a divinità». E il “rifiuto” non ha importanza se sia in parte inconscio o prodotto da cause inconsce: ciò che conta è la parte che non può che essere consci, data la costanza del gesto.

Occorre tenere presente il contesto storico-culturale del saggio, che spiega immediatamente la condanna della trasgressione di Baudelaire, situata metà strada nella lotta di classe. Bisogna anche ricordare che Baudelaire, sia pure in misura minore di Lautréamont e Rimbaud, aveva fatto parte del pantheon dei surrealisti («mettendomi completamente sotto il potere di Baudelaire», scrive Breton ne *L'amour fou*, 1937). C'è quindi, in filigrana, lo scontro polemico tra impegno e avanguardia, forse tra narrativa e poesia. E non è escluso che nella tirata contro il Male e la sua mancanza di autonomia (il Male sempre attaccato al Bene, come la sua altra faccia speculare, per cui finisce sempre nell'impossibilità infantile di fare a meno del potere che pretenderebbe di contestare), non è escluso, dico, che Sartre si rivolga, al di là dell'autore in oggetto, verso l'ala più *negativa* del surrealismo. Non per nulla, il principale rappresentante di quella *parte maledetta*, cioè Georges Bataille, risponderà proprio a Sartre nel suo saggio su Baudelaire che compare nel libro *La letteratura e il male* (1957). Bataille, per altro, non contesta i risultati raggiunti da Sartre, la sua diagnosi («Sartre ha definito in termini precisi la posizione morale di Baudelaire... Questo giudizio non può essere contraddetto»; Milano, Rizzoli, 1973, p. 33); solo che ne ribalta il segno, dalla condanna al merito:

cioè a dire la ribellione d'un frammento, d'un dettaglio. Ed ecco che così qualche cosa si è prodotta che prima non esisteva, che nulla può cancellare e che non era in nessun modo preparata dall'economia rigorosa del mondo: si tratta di un lavoro di lusso, gratuito e imprevedibile. Teniamo presente a questo punto il rapporto tra male e poesia: quando poi, per soprammercato, la poesia prende per oggetto il male, e i due generi di creazione a responsabilità limitata si ricongiungono e si fondono, abbiamo allora, eh sì davvero, un fiore del male. Ma la deliberata creazione del Male, vale a dire la colpa, è accettazione e riconoscimento del Bene; essa gli rende omaggio e, col battezzarsi da sé cattiva, confessa d'essere relativa e derivata, confessa che, senza il Bene, non esisterebbe. Concorre così, indirettamente, a glorificare la regola. Meglio ancora, proclama d'esser nulla. Poiché tutto ciò che è serve il Bene, il Male non è. (...) E il colpevole ha il sentimento che il suo fallo è tutt'insieme una sfida all'essere e una birichinata che, scivolando via sull'essere senza intaccarlo, tutto sommato lascia il tempo che trova. Il peccatore è un *enfant terrible*, ma in fondo è buono e lui lo sa. Si considera un figliuol prodigo che il padre non si stancherà mai di attendere. Rifiutando l'Utile, consacrando ogni sforzo e ogni cura a coltivare delle anomalie senza efficacia, o addirittura senza vera esistenza, accetta d'esser considerato come un adolescente che giuoca.

(...)

Baudelaire non si perde mai. L'atto sessuale propriamente detto gli fa orrore perché è naturale e brutale e perché è, in fondo, una comunicazione con l'Altro: (...) Ma esistono piaceri a distanza: vedere, palpate, odorare la carne della donna. Sono, senza il minimo dubbio, quelli che si concedeva. Era *voyeur* e feticista precisamente perché codesti vizi alleggeriscono la voluttà, perché realizzano il possesso da lontano, simbolicamente, per così dire. Il *voyeur* non si concede; un brivido osceno e discreto lo pervade tutto, mentre, vestito fino al collo, contempla una nudità senza toccarla. Fa il male e lo sa; possiede l'altro a distanza e non impegna se stesso. Ma, poi, placava l'orgasmo nel piacere solitario, come taluno ha suggerito, oppure in quel ch'egli chiama, con voluta brutalità, il «fottimento»? Poco importa. Anche nel coito sarebbe rimasto un solitario, un onanista, perché in fondo non godeva che del suo peccato. L'essenziale è che adorava «la vita», ma la vita incatenata, trattenuta, sfiorata, e che la sua corruzione nasceva, come un fiore del male, su dall'humus dell'orrore. È così che, a conti fatti, il peccato egli l'ha concepito in primo luogo sotto la forma dell'erotismo. Le mille altre forme del male: tradimento, bassezza, invidia, brutalità, avarizia, e tante altre ancora gli sono rimaste completamente estranee. Si è scelto un peccato sontuoso e aristocratico. Con i suoi difetti reali, la pigrizia, il «rimandare», non scherza affatto. Li odia, se ne dispera: perché si ergono contro la sua libertà, non contro fini prestabiliti. Allo stesso modo il masochista bacerà i piedi della prostituta che lo schiaffeggia per danaro, ma forse ucciderà l'uomo che lo ha ingiuriato. Si tratta di un gioco che non

«Sartre ha ragione: Baudelaire ha deciso di essere in errore, come un bambino. Ma, prima di giudicarlo male, dobbiamo domandarci di quale specie di scelta si tratti. Fu una scelta operata per difetto? E quindi un errore deplorevole? Oppure fu per eccesso; in un modo forse miserevole, ma decisivo? Io mi chiedo anche: una tale scelta non è, nella sua essenza, quella della poesia? Non è *quella dell'uomo?*» (ivi, p. 37). Sartre, per la verità, tira in ballo la poesia, ma per lui si tratta di un'aggravante. La poesia, a sua volta, è un genere «a responsabilità limitata», in quanto vede più le parole che le cose, o meglio «le parole come cose»; per tal via rischia di evadere verso percezioni puramente estetiche (questo dell'estetismo evasivo è un addebito che attraversa tutto il saggio in esame).

Ma arriviamo alle stoccate più pesanti, che riguardano il comportamento sessuale dell'autore, le sue perversioni. Qui davvero la critica biografica sembra addentrarsi fin troppo nella *privacy*, fino al pettegolezzo (il Baudelaire che fa l'amore con i guanti), mostrando forti pregiudizi verso le

conta: un giuoco con la vita, un giuoco col Male. Ma proprio perché è un giuoco a vuoto, Baudelaire vi si compiace: degli atti nulli e sterili, senza posterità, un male fantasma, vagheggiato e suggerito più che realizzato: nulla fa meglio sentire la libertà e la solitudine. In pari tempo, i diritti del Bene sono stati rispettati: non si è trattato che di brividi, non si è fatto che sfiorare senza fermarsi, non ci si è compromessi sul serio. Dicono che Buffon non scrivesse che in manichetti di pizzo; similmente Baudelaire metteva i guanti per fare all'amore. Partendo dalla duplice postulazione, il clima interiore di Baudelaire diventa abbastanza facile da scoprirsì: tutta la vita, per orgoglio e rancore, quest'uomo ha tentato di *farsi cosa* agli occhi degli altri e ai suoi propri. (...) Ha scelto di avere una coscienza perpetuamente dilaniata, una cattiva coscienza. La sua insistenza a mostrare nell'uomo una perpetua dualità, una duplice postulazione (anima e corpo, orrore della vita ed estasi della vita), traduce lo squarcio che è nel suo spirito. Per aver voluto essere ed esistere a un tempo, per aver fuggito senza tregua l'esistenza nell'essere e l'essere nell'esistenza, egli non è che una piaga viva dalle labbra disgiunte e tutti i suoi atti, ciascuno dei suoi pensieri comportano due significati, due intenzioni contraddittorie che si comandano e si distruggono a vicenda. Conserva il Bene per poter fare il Male, e se compie il Male, è per rendere omaggio al Bene. Se esce dalla Norma, è per meglio sentire la potenza della Legge, perché uno sguardo lo giudichi e lo classifichi suo malgrado nella gerarchia universale; ma se riconosce esplicitamente quest'Ordine e questo potere supremo, è per poter sfuggirgli e sentire nel peccato la propria solitudine. In codesti mostri, che adora, ritrova anzitutto le leggi imperscrutabili del Mondo, nel senso in cui «l'eccezione conferma la regola»; ma ve le trova svillaneggiate. Nulla in lui è semplice; (...)

Le osservazioni che precedono permettono di comprendere il famoso «dolorismo» di Baudelaire. I critici cattolici, Du Bos, Fumet, Massin, hanno coperto d'un bel po' di oscurità questo problema. Hanno mostrato con cento citazioni che Baudelaire rivendicava per sé la peggior sofferenza; hanno riportato i versi di *Bénédiction*:

– «Soyez bénis mon Dieu qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés.»

[“Benedetto, o Signore, che dai la sofferenza / come un sacro rimedio ai nostri tanti errori”]

Ma non si son domandati se Baudelaire soffriva davvero. (...) Le sofferenze di cui Baudelaire si lagna sono, allo stesso modo, come un alleggerimento della sua colpa; esse stabiliscono una sorta di reciprocità fra peccatore e giudice: il peccatore offende il giudice, ma il giudice ha fatto ingiustamente soffrire il peccatore. Esse rappresentano

deviazioni dalla normalità. È vero che, tutto sommato, si ritorna sempre da capo alla medesima base, il distanziamento dalle cose (perfino nell'*eros*!), l'ambivalenza affettiva della «duplice postulazione», alla fine la labilità ludica di simili trasgressioni (sono “giochi che non contano”). L'opera sembra allontanarsi, tutta coperta dal personaggio-autore, quando sarebbe stato possibile interrogarsi sul “ritorno del represso” dell'erotismo in poesia. Eppure ritorna un punto nodale, quello della dialettica bloccata: e compare, qui, infine, il termine *contraddizione* (sia pure solo in forma di aggettivo). È una questione non soltanto filosofica, ma anche estetica: infatti, tutta l'estetica idealistico-romantica si fonda sul valore dell'unità e della sintesi riuscita, la contraddittorietà è vista come un difetto. Solo con il Benjamin cultore dell'allegoria, la contraddizione comincia ad essere riscattata, prima di essere assunta a principio del linguaggio, nelle recenti posizioni decostruzioniste. Intanto, l'esistenzialismo di Sartre raccoglie dall'estetica romantica un problema, quello della autenticità. L'esistenzialismo si fonda sul nucleo fondante dell'angoscia. Tale nucleo dovrebbe essere portato allo scoperto dalla scrittura in modo trasparente. La scrittura deve essere *sincera*. Da questo punto di vista, Baudelaire non sembra dare sufficienti assicurazioni: siamo sicuri che quando

simbolicamente l'impossibile superamento del Bene verso la libertà. Sono dei crediti di Baudelaire sull'universo teocratico dove ha scelto di vivere. Non sono forse, in tal senso, più recitate che sofferte? E, certo, la differenza tra un sentimento simulato e uno vero non è poi tanto grande. Nondimeno, in codesti dolori in malafede, resta un'insufficienza essenziale. Sono dei fantasmi che non dan tregua, non delle realtà; e non sono gli avvenimenti a farli nascere, ma le determinazioni della vita interiore. Nutriti di bruma, resteran sempre brumosi.

(...)

Ma se i dati del carattere empirico sono quelli che s'incontran per primi non sono i primi a formarsi. Essi rendono manifesto il trasformarsi di una situazione mercé una scelta originaria; sono complicazioni di tale scelta e, per dirla tutta, in ciascuno di essi coesistono tutte le contraddizioni che la dilaniano, ma rinforzate, moltiplicate a causa del loro contatto con la diversità degli oggetti del mondo. La scelta da noi descritta, quella perpetua altalena fra resistenza e l'essere, resta campata in aria, ne conveniamo, se non si manifesta attraverso un'attitudine concreta e particolare nei confronti di Jeanne Duval o della signora Sabatier, di Asselineau o di Barbey d'Aurevilly, d'un gatto, della Legion d'onore o della lirica che Baudelaire ha in cantiere. Ma al contatto della realtà essa si complica all'infinito; ogni pensiero, ogni umore lo si direbbe un groviglio di vipere tanti sono i significati diversi ed opposti che comportano, a tal punto un medesimo atto può esser voluto per ragioni che si distruggono a vicenda. Ecco perché conveniva porre in chiaro la scelta baudelairiana prima di esaminarne i risultati.

(...)

Osservazioni queste che permettono di comprendere il culto baudelairiano della frigidità. Il freddo, per cominciare, è *lui medesimo*, sterile, gratuito e puro. In contrasto con le mucose molli e tiepide della vita, ogni oggetto freddo gli rimanda la sua propria immagine. Un complesso, attorno alla freddezza, si è formato in lui: essa si è identificata col metallo terso ma anche con la pietra preziosa. Quel che è *freddo* sono delle grandi distese piatte e senza vegetazione: e questi deserti spianati rassomigliano alla superficie d'un cubo di metallo, alla sfaccettatura d'un gioiello. Freddezza e pallore si confondono. Il bianco è il colore del freddo, non solo perché la neve è bianca, ma soprattutto perché codesta assenza di colore esprime abbastanza bene l'infecondità e la verginità. Perciò la luna diventa l'emblema della frigidezza: pietra preziosa isolata nel cielo, volge verso di noi le sue steppe gessose, fa cader sulla terra, durante i freddi notturni, una luce bianca che uccide quanto rischiara. La luce del sole appare nutriente; è dorata, densa, come il pane; riscalda. La luce della luna è assimilabile all'acqua pura. Traverso il suo intermediario, la trasparenza, immagine della lucidità, si riallaccia alla frigidezza. Soggiungiamo che la luna, col suo fulgore d'accatto, e quella costante opposizione al sole che la illumina, è un simbolo non disprezzabile del Baudelaire satanico, che il Bene illumina e che rende il Male. Ecco perché, in quella

parla di dolore "soffra davvero"? Il critico ne dubita: prima cosa, in un mondo di fantasmi "brumosi" c'è il rischio di venire ingannati facilmente; seconda cosa, il privilegiamento dell'estetica può comportare l'uso del dolore, come una *posa* tra le altre, un ruolo della recita; terza cosa, il dolore può servire precisamente come "altra parte" nella dialettica irrisolta di Baudelaire.

E poi, c'è – qui di nuovo richiamata in campo – la *choix originel*, la «scelta originaria», che consiste nella complicazione di ogni stato a forza di contraddizioni dilanianti. Questa scelta orienta l'autore nei diversi passaggi dell'esistenza, da una persona all'altra, come ugualmente da una poesia all'altra. Ancora un passaggio tra gli aneddoti sarà l'osservazione della "freddezza" di Baudelaire, come pure, un poco più avanti, quella sull'abbigliamento. È ancora un'accusa di distacco, di mancanza di trasporto affettivo, di essere-con gli altri. Ma non rimane un elemento esclusivamente biografico:

purezza stessa, resta qualcosa di malsano. Il freddo baudelairiano è un mezzo trasparente dove né gli spermatozoi, né i batteri, né alcun germe di vita possono sussistere; è ad un tempo una luce bianca e un liquido trasparente, abbastanza simile ai limbi della coscienza, dove si dissolvono gli esseri microscopici e le particole solide. È la luce della luna e l'aria liquida, è quella grande potenza minerale che ci assidera, d'inverno, in cima alle montagne. È l'avarizia e l'impossibilità. (...) Manco a dirlo, Baudelaire scimmotta nei suoi atteggiamenti codesta forza elementare. Con gli amici è freddo: «molti amici, molti guanti». Con essi adopera una cortesia ceremoniosa e gelata. Gli è che bisogna uccidere con certezza quei germi di calda simpatia, quegli effluvi viventi che da loro tentano di passare a lui. Volutamente si circonda d'un *no man's land* che nessuno può oltrepassare e legge la propria freddezza negli occhi del suo prossimo. Figuriamocelo come un viaggiatore che entra, una notte d'inverno, in un albergo: ha su di sé tutto il ghiaccio e tutta la neve di fuori. Vede e pensa ancora, ma non sente più il suo corpo: è diventato insensibile.

(...)

In realtà il dandysmo baudelairiano è una reazione personale al problema della situazione sociale dello scrittore. Nel Settecento, l'esistenza di un'aristocrazia di nascita semplifica tutto: lo scrittore professionista, comunque nato, sia bastardo, figlio d'un coltellinaio o d'un presidente delle Corti di giustizia, ha con essa relazioni dirette, scavalcando la borghesia. Pensionato dalla nobiltà o caricato di legnate per suo ordine, è sempre alle sue dipendenze immediate e ne trae tanto i mezzi di vita quanto la dignità sociale; è «aristocratizzato», essa gli comunica un po' del suo «fluido sacrale», egli partecipa alla sua oziosità e la gloria che mira a raggiungere è un riflesso dell'immortalità che a una famiglia reale conferisce l'eredità del titolo. Quando la classe nobile sprofonda, lo scrittore è tutto sconvolto dalla caduta dei suoi protettori; bisogna che si cerchi altre giustificazioni. I rapporti che manteneva con la casta sacra dei preti e dei nobili lo *declassavano* effettivamente, cioè a dire ch'egli era strappato alla classe borghese da cui emanava, mondato dalle sue origini, nutrito dall'aristocrazia senza tuttavia poter penetrare nel suo seno. Dipendendo per il lavoro e per l'esistenza materiale da una società superiore e inaccessibile che, oziosa essa stessa e parassitaria, dava alla sua fatica il compenso di doni capricciosi e senza rapporto riconoscibile con l'opera compiuta, immerso d'altro canto traverso la famiglia, le amicizie e le modalità della vita quotidiana nel seno d'una borghesia che aveva perduto il potere di

viene anche declinata sul piano tematico (il tema della luce lunare, secondaria e derivata, contrapposta a quella del sole); e, naturalmente è anche un criterio di giudizio estetico, proprio della tendenza del senso comune, che condanna la freddezza del testo insieme all'intellettualismo e alla carenza di spontaneità ispirata. In compenso, Sartre ci regala un'altra immagine: quella del viaggiatore assiderato che entra in un albergo tutto coperto di ghiaccioli e di nevischio. Un'immagine interessante, che mi ricorda la regina delle nevi di Andersen e il sospetto che il gelo sia quello proprio della modernità.

Dicevo che Sartre ha il suo legame con la stagione dell'impegno di sinistra e con il marxismo. Finora, però, la presenza del livello sociale si è vista poco, forse per colpa dell'atteggiamento individualista dell'autore in oggetto. Ma ecco un brano che riporta – come marxismo vorrebbe – l'atteggiamento del singolo verso la base socio-economica. Che ha avuto un lungo percorso di trasformazione: per spiegare l'autore ottocentesco si torna indietro, si riparte dal Settecento. Lo *status* dello scrittore nell'*Ancien Régime* è protetto dalle istituzioni e vive (qualunque sia la reale origine dello scrittore) all'ombra della solidità sociale aristocratica. La rivoluzione borghese ha distrutto queste sicurezze. Perciò lo scrittore si ritrova *declassato* e privo di certezze. Baudelaire lo dirà (ma Sartre non cita questo poema in prosa, caro come abbiamo visto a Benjamin) nella *Perdita d'aureola*. Sartre, invece di riconoscergli la consapevolezza del mutamento, lo vede rivolto verso il passato della nobiltà perduta. Invece di leggere nei suoi testi una critica della borghesia, vi legge il

giustificarlo, egli aveva preso coscienza d'essere a parte, in aria e senza radici, un Ganimede portato via dagli artigli dell'aquila; si sentiva sempre superiore al suo ambiente. Ma, dopo la Rivoluzione, è proprio la classe borghese ad assumere il potere. È essa che, logicamente, dovrebbe ormai conferire allo scrittore la sua nuova dignità. Solo che tale operazione non sarebbe possibile se non a patto ch'egli rientrasse nel seno della borghesia. E un'eventualità simile è fuori discussione: in primo luogo, duecent'anni di favore regale gli hanno insegnato a disprezzarla; ma soprattutto, parassita d'una classe parassita, s'è abituato a considerarsi come un *clerc* che coltiva il pensiero puro e l'arte pura. Se torna alla sua classe, la sua funzione si modifica radicalmente: la borghesia è infatti una classe di oppressori, non però una classe parassita; sfrutta l'operaio, ma ci lavora insieme; la creazione di un'opera d'arte all'interno d'una società borghese diventa una prestazione di servizio; il poeta deve offrire il proprio talento alla classe cui appartiene, come l'ingegnere o l'avvocato; deve aiutarla a prender coscienza di se stessa e contribuire all'affermarsi di quei miti che permettano di opprimere il proletariato. In cambio, la società borghese lo consacrerà. Ma nel cambio egli ci rimette: abdica alla sua indipendenza e rinuncia alla sua superiorità. Fa parte di un'*élite*, certo; ma v'è pur anche un'*élite* medica, un'*élite* di notai. La gerarchia si forma in seno alla classe secondo l'efficacia sociale; la corporazione degli artisti prende un posto secondario un poco al disotto dell'università.

È quel che la maggior parte degli scrittori non può accettare.

(...)

E, in una parola, spaventosamente timido; e sono ben noti i suoi «avatar» di conferenziere: nel leggere balbetta, accelera la dizione fino a renderla incomprensibile, tien gli occhi inchiodati sopra i suoi appunti e sembra al massimo della sofferenza. Il dandysmo è la sua difesa contro la timidezza. La meticolosa pulizia, la cura estrema dell'abbigliamento sono l'effetto di una vigilanza continua e rappresentano un rifiuto di lasciarsi mai cogliere in fallo: vuol essere impeccabile sotto gli sguardi. E codesta impeccabilità fisica simboleggia l'irreprensibilità morale: allo stesso modo che il masochista non si presta alle umiliazioni che di propria volontà, Baudelaire non ammette che lo si giudichi senza il suo preventivo consenso, senza cioè aver preso, tutte le precauzioni per sfuggire al giudizio quando gli piaccia. Ma, per un movimento inverso, la vistosa bizzarria degli abiti e della pettinatura è un'affermazione decisa della sua unicità. Vuol sbalordire l'osservatore per sconcertarlo. L'aggressività del suo abbigliamento è quasi un atto; quella sfida è quasi un'occhiata, smargiassa: il canzonatore che lo osserva si sente *previsto* e *preso di mira* da tale stravaganza; se si scandalizza è perché scopre sulle pieghe della stoffa un pensiero pungente che si rivolge contro di lui e gli grida: «*Sapevo che avresti riso.*»

(...)

rimpianto della nobiltà e l'incapacità ad accettare il nuovo assetto sociale e di ridurre la sua scrittura a una «prestazione di servizio». Escluso da una parte dalla classe che gli ha conferito prestigio, ma sta sparendo, e dall'altra dalla classe che non sa più che farsene della poesia, Baudelaire resta «in aria e senza radici». A metà strada: ancora una volta Sartre gli rimprovera di non essere stato capace di una scelta netta.

Eppure, si potrebbe obiettare, a rimanere legati al trascorso ruolo sono proprio i poeti del romanticismo con l'idea della poesia come linguaggio rivelativo superiore. Proprio i caratteri che Sartre sottolinea come negativi avrebbero potuto consentirgli una lettura antiromantica di Baudelaire. Ad esempio il dandysmo e la cura per l'abbigliamento, per la moda. Sartre li spiega come rovesciamento psicologico: Baudelaire è molto timido e, quindi, invece di esternare se stesso, preferisce, con gesto esibizionistico, provocare gli osservatori con il suo vestito eccentrico. Ma, proprio questo non è la negazione dell'interiorità nei segni esteriori e quindi un attacco al principio della espressione intima, caro ai romantici?

Resta che la sua civetteria, mentre è una difesa contro gli altri, diviene in pari tempo lo strumento dei suoi rapporti con se stesso. Baudelaire, ai suoi propri occhi, non esiste abbastanza. Il suo viso, nello specchio, è troppo familiare perché possa vederlo; la successione dei suoi pensieri lo tocca troppo da vicino perché possa giudicarne. È accerchiato da se stesso e tuttavia non può possedersi. Il suo sforzo essenziale consiste dunque nel *ricuperarsi*. (...) Perché ciò che cerca nello specchio è se stesso, così come si è *composto*. L'*essere* di cui scorge il riflesso non è una pura passività estranea, dal momento che l'ha vestito e imbellettato con le sue stesse mani: è l'immagine della sua attività. Così Baudelaire tenta, una volta di più, di eliminare la contraddizione tra la sua scelta di *esistere* e la sua scelta di *essere*: quel personaggio che gli specchi riflettono è la sua *esistenza* mentre sta *essendo*, il suo *essere* mentre sta *esistendo*. E, durante il tempo in cui si guarda, compie sui propri sentimenti e pensieri lo stesso lavoro: li veste, li trucca perché gli sembrino estranei pur restando suoi, pur appartenendogli più strettamente ancora, dato che li ha fatti lui. Non tollera in se stesso la *minima* spontaneità: immediatamente la sua lucidità lo trapassa da parte a parte ed egli si mette a *recitare* il sentimento che stava per provare. Così è sicuro d'essere il proprio padrone: la creazione proviene da lui; e in pari tempo egli è l'oggetto creato. È questo che Baudelaire chiama il suo temperamento di *attore*.

(...)

Tale, a grandi linee, il ritratto di Baudelaire che vorremmo proporre. Ma la descrizione da noi tentata presenta sul ritratto questa inferiorità: ch'essa è successiva mentre quello è simultaneo. Soltanto l'intuizione d'un volto, d'una condotta, potrebbe farci sentire che i tratti qui posti in luce uno dopo l'altro sono di fatto radicati in una sintesi indissolubile dove ciascuno d'essi esprime insieme se medesimo e tutti gli altri. Ci basterebbe di veder vivere Baudelaire, anche un solo istante, perché le nostre sparse osservazioni s'organassero in una coscienza totale: la percezione immediata non va disgiunta, in realtà, da una comprensione confusa e, per dirla come Heidegger, «preontologica», che spesso occorrono anni a chiarire e che contiene, ammucchiati in una indifferenziazione assoluta, le caratteristiche principali dell'oggetto. In difetto di codesta comprensione immediata, possiamo se non altro, per concludere, insistere sulla stretta interdipendenza di tutte le azioni e di tutte le tendenze baudelairiane, sul modo con cui ciascun tratto, per una singolare dialettica, «trapassa» negli altri o li lascia scorgere o li chiama per completarsi. Quella tensione vana, arida e si direbbe esasperata che costituisce il suo clima interiore e che si manifestava, per coloro che l'han conosciuto di persona, nella tagliente durezza della voce, nella fredda nervosità dei gesti, è senza dubbio il risultato dell'odio che, fuor da sé ed entro se stesso, nutre per la natura;

Allo stesso modo, Baudelaire che si mette davanti allo specchio per *costruirsi* la propria immagine, come un costumista che prepara un «attore» per una «recita», non anticipa il motivo moderno – tra gli altri, pirandelliano – della maschera sociale e non demistifica l'essere stesso come composizione e *produzione* della persona, nell'epoca della produzione delle merci? Non c'è niente da fare, nel saggio di Sartre, tutti gli elementi potenzialmente demistificanti sono interpretati come connotati dell'insincerità e della ambiguità.

E siamo arrivati alle pagine conclusive del saggio, che ho riportate quasi integralmente, perché in sede di conclusione Sartre riassume le linee del suo percorso di lettura. O piuttosto di ricostruzione. Si tratta infatti di un «ritratto». Ma la conoscenza di un essere umano avrebbe bisogno dell'incontro diretto con la persona, il «veder vivere Baudelaire» – cosa che, ovviamente, non è più possibile – per cogliere istantaneamente il suo “essere gettato” nella vita (la comprensione “preontologica” di Heidegger, qui direttamente citato). In mancanza di questo, Sartre ripropone le sue coordinate di fondo che dovrebbero rendere coerenti tutte le diverse scelte di Baudelaire, sia dell'uomo che del

appare come uno sforzo per ritirar la sua posta dal gioco, per liberarsi dalla solidarietà; non sapremmo trovarle paragone migliore che nell'atteggiamento sprezzante, angosciato e irrigidito del prigioniero che, in un sotterraneo inondato, vede l'acqua salirgli lungo il corpo e getta la testa all'indietro perché, almeno, la più nobile parte di lui stesso, la sede del pensiero e dello sguardo, resti il più a lungo possibile al di sopra del flutto fangoso. Ma codesto atteggiamento stoico realizza in pari tempo lo sdoppiamento che Baudelaire persegue su tutti i piani; s'imbriglia, si frena, si giudica, è il proprio testimone e il proprio carnefice, il coltello che fruga la piaga e il ferro che scolpisce il marmo. Si tende e si torce per non esser mai un «dato» ai suoi propri occhi, per poter assumere in ogni attimo la responsabilità di quel che è. In tal senso sarebbe assai difficile distinguere fra la tensione che si è imposta e la commedia che ha assegnata a se stesso. Supplizio o lucidità, codesta tensione ci appare, per un altro verso, come l'essenziale del dandysmo e come l'*askèsis* stoica; ma è insieme orrore della vita, eterna paura di sporcarsi e di compromettersi; la censura ch'essa esercita sulla spontaneità equivale a una sterilizzazione deliberata. Reprimendo tutti i suoi slanci, curvandosi d'un tratto e per sempre sul piano riflessivo, Baudelaire ha scelto il suicidio simbolico; si uccide giorno per giorno. Essa dà in pari tempo il clima del «Male» baudelairiano. Perché in lui il delitto è concertato, compiuto deliberatamente e quasi per costrizione. Il Male non corrisponde affatto a un abbandonarsi: è un contro-Bene che deve avere tutti i caratteri del Bene, ma che abbiano semplicemente subito un cambiamento di segno. E poiché il Bene è sforzo, esercizio, dominio di sé, tutti questi caratteri li ritroveremo nel Male. Perciò la «tensione» baudelairiana si sente maledetta e tale si vuole. Allo stesso modo, il gusto per le voluttà trattenute che già abbiamo denunciato in lui esprime il suo odio dell'abbandonarsi, e per tal via fa tutt'uno con la sua frigidezza, la sua sterilità, la sua radicale mancanza di carità e di generosità, e in conclusione con la tensione stessa che abbiamo descritta: si tratta di ritrovarsi padrone di se stesso in mezzo ai piaceri, bisogna che senta un morso tirarlo addietro quando sta per abbandonarsi al godimento; in tal senso, i fantasmi che evoca al momento dell'atto sessuale, i suoi giudici, sua madre, le belle e fredde donne che lo osservano, son destinati a salvarlo per tutto il tempo in cui si darà in braccio alla pura sensazione; e la sua stessa impotenza la si direbbe provocata dalla paura di godere *trop*o. (...) Affermarsi, per Baudelaire, è in realtà porsi come pura essenza inattiva, come dire, in fondo, come una memoria: e negarsi è voler non essere, una volta per tutte, che la catena irrimediabile dei suoi ricordi. E la creazione poetica, che ha preferito a tutte le altre specie di azione, finisce col rassomigliar in lui al suicidio cui non smette mai di pensare. Essa in primo luogo lo seduce in quanto gli consente di esercitar senza pericolo la sua libertà. Ma soprattutto in quanto si distacca da tutte le forme del *dono*, che gli fa orrore. Scrivendo una lirica, crede di non dar nulla agli uomini, o almeno di non offrir loro che un oggetto inutile. Egli non rende un servizio, resta avara-

poeta. Dapprima il critico ci propone (e si propone) un'altra immagine: quella del prigioniero chiuso in una cella e condannato all'annegamento che alza la testa per non soccombere del tutto. Una metafora che coglie bene alcuni aspetti, come il legame tra i dandysmo e l'ascesi stoica, perché la testa alta e schifata è quella del disprezzo della massa alienata, e nello stesso tempo sopportazione superiore del supplizio. Un po' meno bene l'immagine commenta la duplicità di Baudelaire: a differenza da quella dell'uomo congelato, che entra nell'albergo come un inquietante alieno, la figura del condannato indicherebbe piuttosto una condizione passiva che non le scelte intenzionali, che Sartre ha continuamente stigmatizzato. Che, infatti, arrivano subito dopo, spostando il discorso dallo stoicismo allo «sdoppiamento», facendo – ancora una volta – riferimento, in citazione libera, ai versi dell'*Heatontimoroumenos*: «Sono la piaga e anche la lama! / Sono lo schiaffo e anche la gota! / Son la tortura e il corpo insieme, / e la vittima, e la garrota. // Sono il vampiro di me stesso...). E ritorna,

mente chiuso dentro di sé, non si compromette nella sua creazione. In pari tempo la costrizione dei ritmo e del verso lo obbligano ad inseguire anche su questo terreno l'*askèsis* che già pratica traverso la toletta e il dandysmo. Mette in forma i suoi sentimenti come ha messo in forma il suo corpo o i suoi atteggiamenti. Esiste un dandysmo delle poesie baudelairiane. E, in ultimo, l'oggetto che produce non è che un'immagine di lui stesso, una restaurazione della sua memoria nell'oggi, la quale offre l'apparenza di una sintesi dell'essere e dell'esistenza. E quando tenta appropriarselo, poiché v'è più che a mezzo impegnato, non vi riesce del tutto, resta ancora insoddisfatto: così l'oggetto del desiderio si appaia col desiderio per formar finalmente quella totalità inflessibile, perversa e inappagata la quale altro non è che Baudelaire medesimo. È evidente: la negazione di sé *trapassa* nell'affermazione di sé come nella dialettica hegeliana, il suicidio diventa un mezzo di perpetuarsi, il dolore – il famoso dolore baudelairiano – ha l'identica struttura interna della voluttà, la creazione poetica s'imparenta con la sterilità, tutte le forme passeggiere, tutti gli atteggiamenti quotidiani si fondono gli uni con gli altri, appaiono, scompaiono quando più si credeva d'esserne lontani; non sono che le modulazioni d'un gran tema primitivo, che riproducono con tonalità diverse.

Questo tema noi lo conosciamo, non un attimo l'abbiamo perduto di vista: è la scelta originaria che Baudelaire ha fatto di se stesso. Egli ha scelto di *esistere* per sé come *era* per gli altri, ha voluto che la sua libertà gli apparisse come una «natura» e che la «natura» che gli altri scoprivano in lui sembrasse loro l'emanazione stessa della sua libertà. Su tali basi, tutto diventa chiaro: quell'esistenza miserabile che ci sembrava andasse alla deriva, ora comprendiamo ch'egli l'ha intessuta con cura. È lui ad aver fatto in modo che non fosse se non una sopravvivenza, è lui che l'ha ingombrata in partenza di quella voluminosa rigatteria, la negra, i debiti, la sifilide, il consiglio di famiglia, che lo impaccerà sino alla fine e sino alla fine lo costringerà ad andar all'indietro verso l'avvenire; è lui ad aver inventato quelle belle e placide donne che attraversano i suoi anni di tedio, Marie Daubrun, la Presidentessa... È lui ad aver meticolosamente delimitato la geografia della sua vita decidendo di trascinare le sue miserie in una grande città, rifiutando di espatriarsi in concreto per meglio darsi nella sua stanza alle evasioni immaginarie; è lui ad aver sostituito i viaggi con gli sgomberi, recitando con i suoi eterni cambiamenti di domicilio una parvenza di fuga davanti a se stesso; ed è lui a non essersi risolto, già ferito a morte, a lasciar Parigi se non per un'altra città che ne fosse la caricatura; è lui infine ad aver voluto quel suo mezzo insuccesso letterario e quell'isolamento brillante e meschino nel mondo delle lettere. In codesta vita così chiusa, così compressa, sembra che un incidente qualsiasi, un intervento del caso permetterebbe di respirare, concederebbe una tregua all'*Heautontimoroumenos*.

in sede di conclusione, il limite della trasgressione e del satanismo, ossia la dipendenza del Male dal Bene. Il distanziamento, che Sartre addebita come difetto costitutivo a Baudelaire, si riscontra anche nel rapporto tra autore e lettore. L'autore non *si dà* al lettore, semmai si atteggia, si mette in posa, si «mette in forma». Offre, al massimo, lo spettacolo della sua dialettica interna (e notiamo non a caso la nuova menzione di Hegel), che tuttavia si ferma al gioco della negazione – secondo Sartre, un gioco artefatto.

Infine, ripassa il «tema primitivo», altro nome della *choix originel*. È l'elemento che completa tutte le risultanze parziali, della vita e della scrittura. Questa coerenza assoluta è davvero un po' eccessiva. Come pure il ritmo trionfale degli «è lui» («È lui ad aver fatto»...; «È lui ad aver delimitato»...; «è lui a non essersi risolto»...; «è lui infine»...) che rimpallano addosso al povero soggetto-autore tutte le responsabilità. Baudelaire sarebbe dunque il nome di una «totalità indecomponibile», rimasta sostanzialmente fissa dall'inizio alla fine. La domanda potrebbe essere: era prigioniero della sua scelta iniziale (e allora si torna all'inconscio psicoanalitico e a una colpa relativa); oppure si è trovato

Ma invano vi cercheremmo una circostanza di cui egli non sia pienamente e lucidamente responsabile. Ogni avvenimento ci rimanda il riflesso di quella totalità indecomponibile ch'egli fu dal primo all'ultimo giorno. Ha rifiutato l'esperienza, nulla è venuto a cambiario dal di fuori e nulla ha imparato; la morte del generale Aupick quasi non ha portato mutamenti nei suoi rapporti con la madre; per il resto, la sua storia è quella di una lentissima, dolorosissima decomposizione. Com'era a vent'anni, così lo ritroviamo alla vigilia della morte: è semplicemente più cupo, più nervoso, meno vivace; del suo talento, della sua intelligenza ammirabile non restan più che dei ricordi. Ed è senza dubbio questa la sua singolarità, quella «diversità» che ha cercato fino alla morte e che non poteva apparire che agli occhi degli altri: egli è stato un'esperienza in vaso chiuso, qualcosa come l'*homunculus* del secondo *Faust*; e le circostanze quasi astratte dell'esperienza gli han permesso di testimoniare, con splendore ineguagliabile, di questa verità: la libera scelta che l'uomo fa di se stesso s'identifica assolutamente con ciò che si chiama il suo destino.

di fronte a bivii successivi (ma allora il suo percorso esistenziale dovrebbe essere più vario e mutevole di come Sartre ce lo descrive). Comunque, nelle ultime righe, nemmeno Sartre può evitare che questa ricerca ad oltranza della “diversità” assuma caratteri eroici. Del resto, se fosse così, se Baudelaire davvero fosse stato sempre consapevole della propria autocostruzione, sempre lucidamente presente a se stesso, avrebbe avuto qualcosa di effettivamente sovrumano. Nelle ultime righe, la stroncatura vira verso l'elogio e riconosce al poeta dei *Fiori del Male*, dopo tante reprimende, il ruolo se non altro di testimone di una condizione vissuta come “destino”. E si noti, infine, il superlativo complimento di quel «con splendore ineguagliabile», che gli concede, *in extremis*, un valore speciale.

IV

ERICH AUERBACH

E LA CRITICA STILISTICA

Nell'ambito della critica stilistica, Erich Auerbach (1892-1957) occupa una posizione mediana e mediatrice. Certamente anche per lui il termine “stile” indica un uso individuale del linguaggio, proprio del singolo autore. Tuttavia, questa “individuazione” non può essere fatta senza un confronto serrato con le forme del passato e quindi con gli stili storici presenti nella tradizione letteraria.

Nel suo libro più famoso, *Mimesis* (1946), Auerbach ripercorre la lunga storia del realismo occidentale, seguendo lo sviluppo degli stili, intesi come “tipi fondamentali” di disposizione del testo. Vi sono, fin dall'origine, due diversi modi di rappresentazione della realtà, identificabili nei poemi omerici e nel Vecchio Testamento, che vanno a costituire due linee divaricate: «nell'uno [omerico], descrizione particolareggiata, luce uguale, collegamenti senza lacune, espressione franca, primi piani, evidenza, limitazione per quanto è sviluppo storico e problematica umana; nell'altro [biblico], rilievo dato ad alcune parti, oscuramento di altre, stile rotto, suggestione del non detto, sfondi molteplici e richiedenti interpretazione, pretesa di valore storico universale, rappresentazione del divenire storico e approfondimento del problematico» (vol. I, Torino, Einaudi, 1964, p. 28). A questa divisione se ne sommerà un'altra, di tipo verticale, quella tra i livelli stilistici dell'alto e del basso: «Nella teoria antica lo stile illustre si chiamava *sermo gravis* o *sublimis*; quello basso *sermo remissus* o *humilis*» (ivi, vol. I, p. 166). Il problema dei grandi scrittori realisti è che devono avvicinarsi al livello basso e tuttavia conservare le prerogative dell'alto. Da qui il frequente rilevamento delle commistioni e mescolanze stilistiche (*Stilmischung*), nonché dello “stile medio”. Si tratta di vedere come ogni epoca, e in essa ogni autore, risolve la questione e si posiziona tra le differenze di linea e di livello, che a volte sono più codificate, a volte meno. Per verificare non resta che entrare nel testo, il più approfonditamente possibile, in modo che l'interpretazione non sia un partito preso, ma prenda forma dagli specifici problemi del testo singolo. Per questo Auerbach predilige, anche per opere molto ampie, il metodo della campionatura, la scelta di un breve brano esemplare, in cui mostrare tutte le caratteristiche dello stile.

Come si vedrà, anche nel saggio su Baudelaire (il cui titolo originale è *Baudelaires Fleurs du Mal und das Erhabene*) il punto di partenza è, senza altri preamboli, una analisi testuale. E la questione di fondo è il rapporto che il poeta riesce a istituire tra lo stile sublime (alto) e la realtà prosaica del suo tempo. In questa prospettiva il giudizio di valore rimane abbastanza implicito nel rilevamento linguistico. Ma non manca di farne parte anche il giudizio sulla realtà che viene a galla nella poesia di Baudelaire. Non per nulla Auerbach è critico della stilistica, ma nello stesso tempo del realismo. E, negli ultimi anni, è stato riscoperto e rilanciato proprio a partire dall'esigenza di una critica che stia attenta alla “verità” del testo.

LES FLEURS DU MAL DI BAUDELAIRE E IL SUBLIME
1951, citato da *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 192-221.

SPLEEN

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous vers un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étais ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

– Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

[Quando il cielo discende greve come un coperchio / sull'anima che geme stretta di noia amara / e dell'ultimo orizzonte stringendo tutto il cerchio / ci versa un giorno cupo più della notte nera, // quando la terra è fatta un'umida segreta, / entro cui la Speranza, pipistrello smarrito, / con le sue timide ali sbatte sulle pareti, / e va urtando la testa sul soffitto marcito, // quando la pioggia spiega le sue immense strisce / imitando le sbarre di un carcere imponente, / e un popolo di ragni, silenzioso e viscido / tende le reti in fondo a queste nostre menti, // d'improvviso campane esplosioni furiose, / lanciando verso il cielo un grido tremendo, / come anime che, erranti, senza patria, pietose / mandino un inatteso e ostinato lamento. // – Funebri cortei, senza la musica e i tamburi, / lenti solcano l'anima. La Speranza, lo sguardo / vinto, piange, e l'Angoscia, che è despota e dura, / sul mio capo già chino pianta ora il suo standardo.]

Questa poesia consiste di un unico movimento; anzi, benché vi sia un punto dopo la quarta strofa, consiste di un unico periodo, formato da tre dipendenti temporali che occupano una strofa ciascuna e cominciano tutte con «quand», e da una principale variamente articolata.

Fedele al metodo della campionatura, Auerbach inizia subito, *ex abrupto* e senza preamboli, con un testo campione. Sceglie dai *Fiori del Male* uno dei componenti intitolati *Spleen*, il quarto (numero *LXXVII*). Non è una scelta casuale: lo *spleen*, infatti, è la forma moderna della malinconia, connessa da un lato con l'angoscia del nulla, dall'altro con l'indifferenza della noia. Al testo segue immediatamente l'analisi linguistico-stilistica. Nelle cinque quartine che compongono la poesia, Auerbach mette in evidenza la solida architettura, la ripresa sintattica dell'inizio – quella che la retorica chiamerebbe *anafora* – con il suo carattere temporale (il «quando», ripetuto tre volte); la

Già dalla forma, in alessandrini, è evidente che si tratta di una poesia seria, di lettura difficile e lenta; vi si incontrano delle allegorie, scritte con la maiuscola («*Espérance*», «*Espoir*», «*Angoisse*») ed anche epiteti e altre forme retoriche di gusto classicheggiante («*de son aile timide*»). Unità di composizione sintattica, pesantezza di ritmo e forme retoriche contribuiscono a conferire alla poesia il carattere di fosco sublime, corrispondente anche perfettamente al contenuto, che esprime la più profonda disperazione.

Le subordinate temporali descrivono un giorno di pioggia, con nuvole basse e incombenti. Sono piene di metafore: il cielo come un pesante coperchio che sbarra l'orizzonte e ci lascia nel buio senza speranza; la terra come un carcere umido; la speranza come un pipistrello svolazzante, prigioniero tra mura putride; i fili di pioggia come sbarre della grata di una prigione; e dentro di noi un popolo muto di ragni ripugnanti che tendono le loro tele, a simboleggiare la cupa disperazione che si fa strada nel nostro animo. Tutte queste metafore hanno carattere simbolico, e sono così efficaci che, per chi sia pronto ad abbandonarsi al loro influsso, sembrano escludere ogni possibilità di una vita più felice. Il «quand» sembra perdere il suo significato di definizione temporale, sembra piuttosto una minaccia. Si dubita, insieme al poeta, che possa mai ritornare un giorno in cui splenderà il sole. Anche il povero pipistrello, la Speranza, è rinchiuso, ha perso il contatto con ciò che vi è al di là delle nubi. E poi, esiste davvero qualcosa?

Anche se non si conoscono le altre opere di Baudelaire, se quindi non si sa quanto spesso egli parli dell'orizzonte sbarrato, del carcere infernale umido e putrido, e come lo lasci indifferente il sole quando risplende là dove lui si trova, anche se il lettore ignora tutto ciò, già da queste tre strofe egli capisce di trovarsi davanti a una situazione definitiva e senza speranza. L'orrore senza speranza ha un suo posto nella tradizione letteraria: è una particolare forma del sublime. Lo si incontra ad esempio in alcuni tragici e storici dell'antichità, naturalmente anche in Dante, e possiede la massima dignità artistica.

metrica dell'alessandrino, verso doppio, verso egemone della tradizione poetica francese; la presenza di termini metaforici: tutti fenomeni che contribuiscono a connotare il componimento con un gusto e una forma classici. Se ne arguisce che il testo di Baudelaire è scritto in stile alto, appartiene al *sublime*.

Ma il sublime non indica soltanto il rango maggiore della gerarchia degli stili. Il termine è stato utilizzato fin dall'inizio (si veda l'antico trattato *Del sublime* del I sec. d. c.) per indicare un effetto estetico di forza e di sconvolgimento. In età moderna, Kant ha teorizzato accanto all'estetica del bello una estetica del sublime, attribuendole la discrepanza delle facoltà e un esito di disagio e di sorpresa, al di là del semplice piacere («il sublime non si può unire ad attrattive; e, poiché l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un piacere negativo»; *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1967, p. 92). E l'esempio scelto da Auerbach presenta non pochi segnali disturbanti. L'analisi mette subito in luce le metafore, particolarmente «oppressive»: cielo=coperchio, terra=carcere, con contorno di pipistrelli, ragni e mura viscide. Questi rimandi metaforici rappresentano non la realtà, ma l'interiorità; quindi hanno, dice il critico, un «carattere simbolico». Come «sublime», anche «simbolo» è un termine che nel tempo ha assunto diversi significati. In alcuni casi, «simbolo» è contrapposto a «allegoria» (nella linea romantico-idealista, da Goethe a Croce, a favore del simbolo; in Benjamin questo avviene a favore dell'allegoria). Tralasciamo per adesso questa complicata questione. Limitiamoci a notare come, nel brano di Auerbach, il simbolo indichi un secondo significato o livello di senso che emerge dalla molteplicità dei rimandi metaforici e che richiede un approfondimento di riflessione.

Questo senso si condensa nell'«orrore senza speranza». Ma fermiamoci un attimo a considerare le mosse del critico in questo breve paragrafo. Auerbach dice che il lettore può anche ignorare le altre poesie di Baudelaire, dove pure ritornano le immagini del carcere; potrebbe essere questo il primo testo baudelairiano preso in mano. Tuttavia il testo non può essere considerato in totale autonomia

Tuttavia, già nelle prime strofe si trova qualcosa che è difficile conciliare con l'idea tradizionale della dignità del sublime. Queste cose il lettore moderno non le nota quasi più; da un pezzo si è abituato all'atteggiamento stilistico fondato da Baudelaire e che, dopo d'allora, molti poeti, ciascuno a modo suo, hanno adottato. Ma nei lettori contemporanei del poeta, anche in quelli che si erano abituati alle espressioni audaci dei romantici, già nelle prime strofe qualcosa doveva destare meraviglia o orrore addirittura. Già nel primo verso Baudelaire paragona il cielo a un «couvercle», al coperchio di una pentola e anche di una bara; ma la prima interpretazione è la più probabile, perché in un'altra poesia, *Le Couvercle*, leggiamo:

Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite

Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

[Cielo! Coperchio nero della pentola atroce / dove l'Umanità, nascosta, e immensa, cuoce.]

Già molto tempo prima, è vero, Victor Hugo aveva dichiarato che non esisteva più alcuna differenza fra le parole elevate e quelle del linguaggio quotidiano, ma non si era mai spinto tanto innanzi, ed ancor meno Vigny, che pure è fra i romantici quello in cui si incontra più frequentemente il tono del sublime orrendo. Carceri umide e putride, pipistrelli e ragni sono certamente pensabili nell'ambito dello stile romantico, ma solamente come attributi di un argomento storico, non con questa acuta presenza, così concretamente vicini al poeta, e tuttavia ancora con valore di simbolo. L'ultima parola è «cerveaux», un termine anatomico. È evidente che questa parola non ha funzione di imitazione realistica; al contrario, l'immagine dei ragni nel cervello non è realistica, bensì simbolica. Ma proprio per questo è tanto più umiliante: all'essere sofferente e disperato cui questo accade viene negata la dignità interiore che le parole «âme» o «pensée» implicano.

(come – anche se questo è da vedere – pretenderanno il formalismo e lo strutturalismo): un confronto necessario e inevitabile è quello con la tradizione del passato. E, per questa via, si ritorna allo stile alto: l'«orrore senza speranza» è tema dei tragici, oppure da inferno dantesco. Il veloce passaggio al di fuori del singolo testo sembrerebbe dare conferma della “dignità” letteraria del sublime.

Tuttavia c'è qualcosa che non coincide con tale “dignità”. Nell'impianto di livello alto si insinuano particolari disdicevoli. Già al verso d'apertura quel cielo paragonato a un “coperchio” crea un'immagine ben poco spirituale, soprattutto se non si tratta del campo semantico “funebre” (il coperchio della bara), bensì del campo semantico “culinario” (il coperchio della pentola), autorizzato – questa volta Auerbach fa ricorso ad un altro testo della raccolta – da un passo dello stesso Baudelaire, dove è messa a bollire l'umanità intera (si tratta de *Il coperchio*, poesia tra quelle aggiunte alla terza edizione). Il luogo dell'interiorità non è l'anima, ma l'organo fisico del “cervello” (alla fine l'anima si incontrerà, come vedremo, ma subito sostituita dalla desolata superficie del cranio). Dunque, accanto al nobile c'è il volgare, accanto all'aulico il prosaico. Potrebbe trattarsi, s'interroga il critico, di un effetto della rivoluzione romantica che aveva sancito la parità tra le parole? Auerbach ricorda la dichiarazione di Victor Hugo riferendosi a una poesia del 1834, *Réponse à un acte d'accusation* (Risposta ad un atto d'accusa) dove Hugo aveva sentenziato «Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!» (citando un po' più ampiamente: «Ho fatto soffiare un vento rivoluzionario / e messo il berretto rosso al vecchio dizionario / non ci sia più differenza tra parole nobili o plebee! / ho scatenato una tempesta in fondo al calamaio»). I romantici (per esempio Vigny e il suo «sublime orrendo») avrebbero ben potuto parlare di carceri umide e di pipistrelli e ragni, ma nell'ambito di una rappresentazione che le descrivesse sullo sfondo della vicenda dell'eroe. In Baudelaire, invece, questi temi non fanno parte del primo piano della rappresentazione, che è l'interiorità angosciata del soggetto, ma vengono utilizzati nel secondo termine di paragone, come metaforizzanti. Auerbach ripete: non con valore realistico, ma con valore *simbolico*. Già in questo punto accenna ad un problema che lo tocca da vicino, in quanto massimo studioso del realismo – un problema che verrà affrontato più avanti.

Le tre strofe che iniziano con «quand» presentano una situazione di pesantezza e di silenzio. La quarta, con la quale comincia la frase principale, introduce un avvenimento repentino e violento: improvvisamente saltano fuori con furia delle campane che lanciano verso il cielo urla orribili. Campane che saltano furiose e urlano al cielo! A stento si può immaginare qualcosa di più violento e stridente; un accostamento come questo infrange ogni idea tradizionale della dignità del sublime. È vero che «hurler» era stato usato già in passato, a partire dal Romanticismo, in senso orgiastico, e sembra che sia stata una parola di moda in alcuni circoli letterari degli anni Quaranta; ma accostamenti come questi si trovano solo qui. Da questo «hurler», detto di campane che per di più saltano fuori con furia, risulta un'immagine che settant'anni dopo sarebbe stata definita surreale. E teniamo presente che non si tratta qui dell'atteggiamento stilistico della satira, dove si potrebbe parlare, ad esempio, di «scampanio» in tono leggero e sprezzante, ma di una profonda serietà e di un amaro tormento, quindi dell'atteggiamento stilistico del tragico e del sublime. Nei versi seguenti le campane cominciano perfino ad emettere suoni che si potrebbero definire su per giù come un gemito ostinato e lamentoso; «geindre» è un piagnucolio bambinesco, rabbioso, inutile ed ignorato: nessuno ode gli spiriti senza dimora. E mentre ancora infuria questo assurdo e puerile frastuono, inizia l'ultima strofa. Di nuovo sembra farsi il silenzio, la processione dei carri funebri, «sans tambour ni musique», passa lentamente nell'anima del poeta; questa volta è l'anima, «mon âme», a cui questa vista (una processione di ricordi, la coscienza di una vita mancata e piena di colpe) toglie le ultime forze. La Speranza ha rinunciato a cercare una via di scampo; piange, e l'orribile Angoscia issa la sua bandiera nera sul cranio reclinato. Così finisce questa poesia, veramente grandiosa. L'ultima strofa, ed in particolare l'ultimo verso, supera tutti i precedenti per la potenza di questa mancanza di decoro, per l'efficacia con cui viene rappresentato in stile eccelso un annichilimento totale. Infatti, di stile eccelso è il ritmo, di stile eccelso sono anche le immagini della processione e del vincitore che issa la sua bandiera sulla fortezza nemica conquistandola. Ma il vincitore si chiama Angoscia, e del poeta non rimane l'anima, e nemmeno un capo o una testa; ciò che è reclinato e su cui viene issata la bandiera nera è il suo cranio, «mon crâne». Egli ha perduto ogni dignità, non davanti a Dio, poiché Dio non c'è, ma davanti all'Angoscia.

E ci sono ancora, per giunta, lo scarto della quarta strofa e il crollo della parte finale. La quarta strofa si presenta a sé stante con il tema della campane. Un tema che dovrebbe essere pacificatore (a me viene da pensare a Manzoni e a Pascoli) e su cui invece Baudelaire costituisce la frattura di un'insorgenza isterica. Queste campane furibonde non sono solo fuori luogo, non sono solo irreligiose. Auerbach utilizza l'analisi linguistica per sottolineare la stranezza di verbi come «hurler» e «geindre», che non sono appropriati alla situazione. Si affaccia l'inopportuno, e anche il bambinesco, là dove semmai dovrebbe avere campo l'eroico. Ci troviamo di fronte, non tanto a una fusione di stili o a uno stile medio, quanto piuttosto a uno scontro dello stile con gli oggetti rappresentati, a un accostamento «violentio e stridente», che prelude alle avanguardie del Novecento. E dove viene messa in crisi proprio la compostezza che il sublime dovrebbe presentare. La strofa successiva e ultima non migliora la situazione. Compare l'anima, ma spossessata da una lenta e catatonica processione funebre; compare per lasciare campo alla nota anatomica del cranio, un cranio piegato, rassegnato alla sconfitta (un cranio, aggiungerei, che l'allegoria rende enorme e vuoto come un pianeta conquistato, su cui viene piantata la bandiera dei conquistatori). Eppure il sublime esce vincitore da questa sfida (forse recuperando qualcosa della discrasia che gli attribuiva Kant): per quanto mancante di decoro e senza dignità, la poesia rimane «grandiosa», non perde di «potenza», anzi sembra caricarsene ancora di più. Si può fare una rappresentazione forte della perdita di forza? Auerbach sembra rispondere di sì.

Nell'analisi che abbiamo premesso abbiamo cercato di mettere in rilievo due idee, l'una antitetica all'altra. Anzitutto l'antitesi simbolismo-realismo. Evidentemente l'intenzione qui non è di descrivere esattamente, realisticamente, la pioggia e il carcere umido e putrido, i pipistrelli e i ragni, il suono delle campane e un cranio umano reclinato. Non importa affatto che chi scrive abbia mai udito suonare le campane in un giorno di pioggia. L'intera poesia è una visione di disperazione, e tutte le indicazioni oggettive hanno carattere esclusivamente simbolico. L'elemento oggettivo è di così scarsa rilevanza che le immagini simboliche possono venir cambiate senza danno alcuno: mentre, al principio, la Speranza si presenta come un pipistrello, i versi conclusivi, nei quali essa piange, vinta, suggeriscono l'immagine di un bambino o di un adolescente, comunque non di un pipistrello. La poesia dunque non può essere definita realistica, se per realismo si intende lo sforzo di rendere la realtà esterna. Tuttavia, nell'Ottocento la parola realismo viene usata in senso particolare per indicare la rappresentazione insistente di cose brutte, ignobili e spaventose nella sfera della realtà esterna (e proprio questo è il fatto nuovo e significativo). In quest'epoca, perciò, l'uso dell'espressione realismo non dipende per nulla dal fatto che le immagini di bruttezza e di orrore siano intese come imitazione fine a se stessa, oppure come metafore con valore di simbolo; l'elemento decisivo è l'efficacia dell'evocazione, e in questo senso la lirica di Baudelaire è di un realismo estremo. Le rappresentazioni della realtà che essa evoca sono senz'altro intese in senso simbolico, ma concretizzano via via con la massima efficacia un orribile dato di fatto, una tremenda realtà: e ciò perfino quando la verifica operata dalla ragione è in grado di stabilire che non può assolutamente trattarsi di una realtà sperimentabile. Non esiste evidentemente un essere di nome «Angoisse» che possa piantare una bandiera su un cranio; e tuttavia l'immagine del «crâne incliné» è così schiacciante che essa ci appare come un mostruoso ritratto. Lo stesso vale per i ragni nel cervello o per le campane che saltano e gemono. Questo tipo di simbolismo si serve di immagini al cui effetto estremamente realistico nessuno può sottrarsi e a cui anzi, secondo l'intenzione del poeta, nessuno deve sottrarsi.

Nella parte centrale del saggio, due problemi vengono affrontati. Il primo, già accennato è quello del realismo. Infatti, se il nerbo del testo sta nelle immagini, che sono "virtuali" ciò con va contro la nozione di realismo come rappresentazione diretta della realtà? Auerbach ha affermato – e qui ribadisce – che il testo di Baudelaire segue un principio "simbolico" (qualcun altro, per esempio Benjamin, parlerebbe di allegoria, ma Auerbach appartiene a un ambito culturale che predilige il simbolo: accantoniamo la questione); quindi un principio assai diverso dalla "descrizione realistica", dall'antico (aristotelico) principio della *mimesi*. La rappresentazione baudelairiana è sempre *trasposta*, e per questa ragione *fluttuante*. Auerbach fa l'esempio della Speranza che in un primo momento ha forma di pipistrello, mentre in un secondo momento piange ed è allora divenuta un essere umano, senza che la cosa si percepisca come una smentita. L'Auerbach teorico del realismo dovrebbe condannare Baudelaire: e invece lo assolve pienamente. Per farlo deve allargare le maglie alla sua nozione cardine. Non si tratterà più di verificare una corrispondenza *letterale* tra le parole e le cose, ma diventerà decisiva «l'efficacia dell'evocazione». Lo sviluppo ottocentesco dell'arte (e ancor più quello novecentesco) consiste nel gettare la realtà contro lo spettatore, e quindi il realismo deve essere valutato secondo l'energia dell'impatto. Da questo punto di vista, certamente Baudelaire "colpisce" e quindi il suo testo risulta «di un realismo estremo» (dove il termine vuol dire 'massimo grado', ma anche 'al limite', 'al confine'). Il superamento di una banale pratica di *imitazione* della realtà, fa sì che il realismo debba essere valutato in senso più largo. La personificazione dell'Angoscia, ovviamente, non la si può incontrare per la strada, e neppure è verosimile il gesto di piantare una bandiera sulla testa di qualcuno. Non ci possono essere ragni nel cervello e campane che strillano. Ma tutta questa *innaturalenza* della scena è al servizio di un contenuto psicologico che viene in tal modo proiettato verso noi lettori con evidenza provocatoria. Ciò equivale, secondo Auerbach, a un «effetto estremamente realistico».

L'altra idea sottolineata nell'analisi è il contrasto fra il tono elevato della lirica e l'abbiezione sia dell'argomento nel suo insieme sia di molti particolari; un contrasto che alla maggior parte dei contemporanei sembrò una rottura stilistica e venne violentemente avversato, ma che, nel frattempo, si è imposto ovunque. Fin dai tempi di Baudelaire, e ancora spesso dopo d'allora, ci sono stati dei critici moderni che hanno cercato di negare la gerarchia degli argomenti, sostenendo che non esistono soggetti elevati e volgari, ma solo versi buoni e cattivi, oppure immagini ben riuscite e mal riuscite. Ma questa formulazione è insidiosa: essa vela e confonde proprio quel che di significativo è accaduto nel movimento dell'Ottocento. Nell'estetica classica, la suddivisione dei soggetti e il modo di trattarli, a seconda della loro dignità, portò man mano ad una tripartizione; vi era il grande, tragico, sublime, poi il medio, piacevole, leggero, infine il ridicolo, basso, grottesco. All'interno di ogni categoria c'erano poi molte gradazioni e casi particolari. Una simile suddivisione è consona al modo di sentire degli uomini, almeno degli europei, e non può venire eliminata a forza di discussioni. La conquista del XIX secolo, portata poi avanti nel XX, è di aver mutato le possibilità di classificazione: anche di soggetti che fino allora erano entrati necessariamente nella categoria «inferiore» o comunque «media», divenne possibile avere una visione seria e tragica dando forma artistica al loro sviluppo e alla loro essenza. I soggetti di Flaubert o di Cézanne, di Zola o di van Gogh non sono «neutri», come se l'importanza dell'opera stesse solo nella maestria o nella novità dell'esecuzione artistica (non esiste nessuna tecnica nuova e geniale senza nuovi contenuti). Al contrario, questi soggetti sono resi grandi proprio dal proposito di elaborazione formale. Lo stesso vale anche per i *Fleurs du Mal* di Baudelaire.

(...) È impresa oziosa ricercare fino a che punto questa intenzione sia stata il frutto di una posa o di un'esagerazione: si tratta di una componente del destino e dell'atteggiamento di Baudelaire. Tutti noi (ma specialmente gli artisti moderni, almeno a partire dal Petrarca), facilmente diventiamo attori della nostra indole. La forma artistica richiede che si elaborino i motivi pensati, richiede un certo intervento redazionale che sottolinei alcuni lati della situazione interiore di chi scrive, lasciandone da parte altri. Baudelaire, a cui non riusciva facile venire a capo del proprio io interiore e mettersi al lavoro, era particolarmente incline ad esasperare la propria situazione ed a mettere in mostra ciò che gli appariva, e non a torto, originale ed irripetibile. Ma il suo concentrarsi su motivi determinati e peculiari a lui solo, e la sua forza espressiva, non lasciano alcun dubbio sulla sua fondamentale sincerità.

Baudelaire è sincero, e concepisce i suoi soggetti in termini grandiosi; la sua è una poesia

Il secondo problema è il rapporto del testo con la gerarchia degli stili. Auerbach la riassume così: nell'estetica classica gli stili sono organizzati in tre fasce: alta (il tragico e il sublime), media (il piacevole e il leggero), bassa (il comico e il grottesco). Queste tre fasce debbono essere ben delimitate e distinte, e a ciascuna di esse devono essere associati dei temi "convenienti". Quello che avviene nel testo di Baudelaire è, appunto, il superamento degli steccati e delle attribuzioni. I legami tra le forme e i contenuti, non solo nella letteratura ma anche nelle arti figurative, vengono sciolti e riannodati *ex novo*.

Il problema dell'autore è quello di stabilire un collegamento tra un soggetto nuovo (la condizione moderna) e lo stile alto-sublime, che non contemplava tale soggetto. Tutta la discussione sulle "pose" di Baudelaire, da questa prospettiva, risulta inutile: se, infatti, avesse scelto uno stile medio, il poeta non sarebbe stato meno retorico, uno stile comunque bisogna sempre trovarlo fuori di sé. Qui Auerbach comincia a discutere con le accuse di "artificiosità" e "insincerità", forse anche con il pensiero a Sartre, che nominerà più avanti. Il riscatto dalle accuse è completo: «Baudelaire è sincero», e non tanto perché si possa dimostrare che provava veramente le cose di cui scrive, quanto

di stile eccelso. Ma anche ponendolo accanto a coloro che dopo di lui fecero il medesimo tentativo, rimane un caso estremo; si differenzia persino da Rimbaud per la sua situazione stagnante, priva di evoluzione. È stato il primo a dare forma sublime a soggetti che di per sé non vi sembravano adatti. Lo *spleen* della nostra lirica è disperazione senza alcuna via d'uscita: non è riconducibile a cause concrete, e non c'è modo di porvi rimedio. Un animo rozzo ne riderebbe, un moralista o un medico suggerirebbero dei mezzi per guarirla. Tutto questo, però, nel caso di Baudelaire sarebbe vano. Baudelaire ha dato un'alta espressione stilistica all'angoscia paralizzante, al panico per l'inevitabile tragicità della nostra esistenza, al totale annichilimento cui questa terribile situazione conduce: impresa di una sincerità estrema, ma anche ostile alla vita. In tedesco abbiamo per questo *spleen* una espressione gergale molto calzante: «*das graue Elend*», la grigia miseria.

(...)

La miseria del poeta si presenta anche sotto altre forme, che finora non abbiamo menzionato. La più tremenda e tormentosa è la sensualità. Il sesso è per lui un inferno, un ignobile inferno del piacere, una «*Lusthölle*» (mi sembra che questo termine sia stato usato da Thomas Mann nel suo romanzo faustiano). Per descriverla ci atterremo anche questa volta ai testi. Cominciamo con una poesia senza un preciso carattere erotico:

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines;

Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!
– Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,

Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

[Ti dono questi versi perché se per ventura / il mio nome avrà un suono in epoche lontane / e una sera offrirà sogni alle menti umane / vascello che aquilone sospinge all'avventura, // la tua memoria, simile a favola leggera, / come fosse un salterio il mio lettore estenui / e in un fraterno e mistico vincolo s'incateni / restando come appesa alla mia rima altera, // essere maledetto, cui dall'abisso fondo / fino all'alto dei cieli io soltanto rispondo! / O tu che, come un'ombra dall'impronta sparente // schiacci, lieve e quieta, la stupida creatura / che ti credette amara, statua nero lucente / negli occhi, grande angelo dalla bronzea figura!]

perché assume la sua esperienza portandola al massimo grado espressivo, come nessuno prima di lui. Il suo soggetto era lo *spleen*, che si può tradurre con «disperazione senza via d'uscita» oppure «angoscia paralizzante»; ora, i critici avversi sbagliano a giudicare questo sentimento come moralmente riprovevole oppure, nel caso della psicoanalisi, a consigliare una via di cura: quello che conta, agli occhi dello stilcritico, è lo sforzo compiuto dall'autore dei *Fiori del Male* nel puntare all'esito più difficile, quello di tradurre il suo soggetto depressivo con il più alto regime di «espressione stilistica», il che corrisponde, in questa ottica, al massimo della sincerità.

Un altro tema che sollecita molto i critici improntati alla biografia e alla psicoanalisi è quello della sensualità contorta e dell'erotismo. Qui Auerbach ricorre ad un altro testo campione, un sonetto senza titolo che sta nei *Fiori del male* con il numero XXXIX. L'analisi del testo riparte e anche

Anche questa lirica consiste, dal punto di vista sintattico, di un unico, ampio movimento: la solenne e semplice proposizione principale: «Je te donne ces vers», e in dipendenza da questa la lunga e articolata frase finale, il cui soggetto compare solo all'inizio della seconda quartina («Ta mémoire»); segue poi, nelle terzine di chiusura, la triplice apostrofe («Être maudit à qui...; Ô toi qui...; Statue...»). Non meno grandioso appare il contenuto: la solenne dedica della poesia a una donna amata, affinché anche nel lontano futuro ella abbia parte alla fama del poeta. Nel lettore si risveglia il ricordo di passi simili nella poesia antica, da Orazio a Dante a Petrarca o Ronsard o Shakespeare (qualcuno ha citato anche Corneille e Byron), dove si parla in stile elevato della fama del poeta, a volte in relazione con questa o quella donna. A composizioni di questo tipo sembra ricollegarsi, per l'elevatezza di tono e delle immagini, lo spunto iniziale, «Je te donne ces vers», con l'annessa immagine di un vascello che arriva felicemente in porto dopo un lungo viaggio. Ma vi si può ben collegare anche il concentrarsi su un preciso momento in cui si sentono gli effetti della fama («un soir»); e vien fatto di pensare ad un famoso sonetto di Ronsard. Peraltro, già la parola «cervelles» (nella prima redazione il verso suonava: «Fait travailler un soir les cervelles humaines») colpisce bruscamente il lettore che dopo quell'inizio era preparato a un tono di grande dignità. La sopravvivenza del nome acquista un valore stranamente ambiguo, e già si annuncia ciò che nella strofa seguente diviene certezza: non si parla della fama che dà ai posteri gioia e ricchezza spirituale, ma di un fastidioso disturbo («ta mémoire... fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon») da cui i futuri lettori saranno obbligati a partecipare, rabbividendo, ad un orribile inganno; lo spiacevole ricordo dell'amata alla quale la poesia è solennemente dedicata, deve rimanere legato «par un fraternel et mystique chaînon» ai versi orgogliosi. Con questo si dice dunque che il ricordo non è qualcosa di superbo o di elevato, ma una cosa abbieta che verrà inculcata a forza, con perverso accanimento, nella mente del lettore. Il tutto è cattivo e velenoso non soltanto nei confronti dell'amata (usiamo questo termine solo perché non ne abbiamo un altro a disposizione), ma anche del futuro lettore; ora infatti l'«afin que» del primo verso riceve *a posteriori* un significato maligno e perverso: l'intenzione del poeta nelle sue «rimes hautaines» è perfida: tiranneggiare il futuro lettore e vendicarsi dell'amata. Quest'ultimo motivo viene sviluppato apertamente nell'apostrofe conclusiva; l'apostrofe infatti è una maledizione, divisa in tre parti, poiché la donna viene maledetta dapprima in rapporto al

questa seconda volta con una scelta ben indovinata. Anche «Je te donne...» ha un movimento sintattico «solenne», tutto d'un pezzo, che sembrerebbe corrispondere – a prima vista – ad un soggetto amoro. «Io ti dono questi versi»: è l'invio della poesia alla donna amata, nella convinzione e nell'augurio che l'eternità dell'arte eternizzi del pari il nome di lei, un tema classico nella poesia occidentale, di cui Auerbach elenca i precedenti che gli sovengono immediatamente alla memoria. Ma le cose in Baudelaire si complicano, il progetto «sublimante» si guasta. Non soltanto si incontrano dei termini che colpiscono sgradevolmente il lettore, come dei *décalages* sgradevoli: è tutto l'impianto che si incrina. Infatti, la seconda strofa dice che il ricordo della donna andrà ad assillare fastidiosamente il lettore futuro, come il suono molesto di un timpano (che dovrebbe corrispondere ad uno strumento a percussione, dalla sonorità forte e implacabile). In questo modo l'elogio si rovescia in un tono che giustamente Auerbach definisce «cattivo e velenoso», e doppiamente: da una parte verso l'amata (ma il critico aggiunge doverosi punti interrogativi; a questo punto sarebbe più esatto dire l'odiata), che viene trasformata in una fonte di disturbo, dall'altra parte verso il lettore incauto, che ne verrà disturbato. Il commento della parte finale scorge il trasformarsi dell'apostrofe in maledizione: è raggiunto il punto più basso («Essere maledetto») da cui però comincia una ben strana risalita. L'assillo della donna-strega giustamente tornerà a importunare gli «stupidi mortali» che non l'anno voluta. Le «rime altezzose» di Baudelaire si dimostrano

poeta, poi in rapporto al resto dell'umanità, e finalmente come fenomeno in generale. Non ci soffermeremo ora sui singoli motivi (il poeta schiavo di un essere reietto, l'indifferenza di lei, la sua figura misteriosa come di una statua immobile o di un angelo degli abissi); ma bisogna dire che, da ultimo, alla maledizione si mescola qualcosa come ammirazione ed adorazione, espresse in una critica anch'essa malvagia ed orgogliosa agli «stupides mortels qui t'ont jugée amère». La lirica, così ricca di contraddizioni e impostata dal principio alla fine su un tono elevato, conclude la maledizione con un verso che suona quasi un'apoteosi. (...)

Dobbiamo dunque dire che tutte le liriche dei *Fleurs du Mal* dedicate alla sensualità erotica, o sono colme di quella stridente e tormentosa disarmonia che abbiamo cercato di descrivere, oppure sono visioni che evocano lo stordimento e l'evasione assoluta. Quasi ovunque l'elemento avvilente e degradante viene espresso con grande efficacia. Non solo chi desidera diviene uno schiavo, consapevole e privo di volontà, ma anche l'oggetto della concupiscenza è privo di dignità umana: è privo di sentimento, reso crudele dal potere e dall'*ennui*; è sterile, distruttore. (...) Orbene, la rappresentazione degradante della sensualità, in particolare le combinazioni donna-peccato e desiderio-mortede-composizione, rispondono a una tradizione cristiana sempre esistita, che si è presentata particolarmente forte verso la fine del Medioevo. Era inevitabile che Baudelaire finisse in questo contesto, tanto più che egli era fieramente avverso all'illuminismo e che già nei *Fleurs du Mal* si incontrano preghiere o espressioni che ricordano la preghiera. Che figure e idee cristiano-medievali abbiano influito su di lui, come già sui romantici, è senza dubbio esatto; ed è anche vero che Baudelaire ebbe la struttura interiore di un mistico, che nei fenomeni andò in cerca del soprannaturale e trovò una seconda, soprannaturale sensualità, nemica della natura, artificiale, demoniaca. Si può infine dire, ed è anche stato detto, che in una civiltà pagana la concezione del mondo sensibile come appare nei *Fleurs du Mal* sarebbe impensabile. Ma le conclusioni non possono spingersi oltre. Nei confronti della tradizione cristiana è doveroso constatare che l'atteggiamento interiore dei *Fleurs du Mal*, per quanto impensabile senza quella tradizione, è fondamentalmente diverso e con essa inconciliabile. Riassumerò qui in breve e schematicamente le più importanti caratteristiche che lo rendono così diverso ed inconciliabile.

precisamente disprezziatrici, ma non tanto della donna, in fondo, quanto degli uomini medi e del loro senso comune. L'ultimo verso, con la statua dagli occhi lampeggianti e l'angelo dalla fronte di bronzo, rovescia, per una sorta di ribaltamento del negativo nel positivo, la maledizione in apoteosi. Anche in questo caso il legame tra stile e soggetto risulta particolarmente complicato e instabile. Auerbach parla di una lirica «ricca di contraddizioni» ed evidentemente, malgrado tutto, «contraddizione» non è più, per lui, un termine negativo. Ed arriva vicino al cuore della sua analisi: basterebbe dire che, tra gli stili, Baudelaire non porta una mescolanza pacificante, bensì un conflitto acuto e dissonante.

Il saggio ha raggiunto i suoi risultati più interessanti, ma procede ancora. C'è da affrontare la questione dei rapporti di Baudelaire con la religione. Il tormento del peccato e la visione diabolica della donna sono infatti ben presenti nella letteratura della «tradizione cristiana» tardo-medievale. Che questo materiale preesistente risulti sullo sfondo dei *Fiori del Male* è per Auerbach innegabile e tuttavia dà luogo a constatazioni insufficienti. Può, infatti, impedire di vedere tutte le differenze, che non sono poche, e che conducono a riscontrare l'*inconciliabilità* di Baudelaire con la tradizione religiosa. Il puntiglio che il critico ci mette segnalare tale divario è esattamente proporzionale ai tentativi di parte religiosa di annettersi Baudelaire come «mistico rovesciato», in lotta per rifiutare un anelito di fede tuttavia insopprimibile. Minuziosamente, Auerbach elenca per ordine quattro differenze: 1) Baudelaire è un poeta del «Nulla», che non indica mai vie di salvezza; 2) l'assenza

1. Nei *Fleurs du Mal* il poeta va in cerca non già della Grazia e della beatitudine eterna, ma del nulla, «de Néant», oppure di una specie di appagamento dei sensi, della visione di una sterile ma sensuale artificiosità (...). Sensuali sono il suo spiritualismo del ricordo ed il suo simbolismo sinestetico, dietro ai quali non sta la speranza nella salvezza per mezzo della grazia divina, ma l'assoluta evasione, «l'altrove assoluto».

2. Per qualsiasi interpretazione cristiana della vita, la redenzione per mezzo della incarnazione e della Passione di Cristo è il cardine della storia universale e la fonte di ogni speranza. Nei *Fleurs du Mal* Cristo è assente; l'unica volta che compare, nel *Reniement de Saint Pierre*, è per venire contrapposto a Dio. Non è la prima volta che questo accade, dopo il Romanticismo; ma per un credente è impossibile concepire una confusione ed un accecamento più grandi... Anche per chi sia solo uno storico, è un travisamento dilettantesco della tradizione cristiana. Questo secondo punto fondamentalmente non aggiunge nulla di nuovo rispetto al primo, ma lo completa e mostra ancor più chiaramente la posizione del poeta dei *Fleurs du Mal*.

3. Nei *Fleurs du Mal* il problema della sensualità come depravazione è posto in modo del tutto diverso che non nel cristianesimo tardo-medievale. Nei *Fleurs du Mal* il desiderio condannabile ha per oggetto molto spesso realtà corrotte dal punto di vista fisico e terreno: il godimento della realtà terrena sana non è mai visto come peccato. Ora, l'ammonimento e l'accusa della morale sessuale cristiana presentano l'oggetto della tentazione sessuale come caduco, però nello splendore della giovinezza, nella pienezza della salute terrena. La figura di Eva con la mela non è una figura malata: la tentazione è ingannevole proprio per la sua incontaminata apparente, che è da condannare. Il poeta dei *Fleurs du Mal* concepisce giovinezza, pienezza di vita e salute solo come oggetto di desiderio e di ammirazione; oppure di invidia maligna. Talvolta desidera distruggerle, ma in un primo momento è incline a spiritualizzarle, ad ammirarle e ad adorarle.

4. Nei *Fleurs du Mal* Baudelaire non lotta per l'umiltà, ma per l'orgoglio. Spesso egli avvilisce, è vero, se stesso e la realtà terrena; ma in questo stesso avvilimento cerca di tenere alto il proprio orgoglio. (...) Estremamente efficaci, essi traboccano però dell'idea di un'apoteosi del poeta che si eleva sulla spregiudicata stirpe degli uomini per presentarsi al cospetto di Dio. Prima della famosa apostrofe a Dio di Rousseau, all'inizio delle *Confessions*, un simile verso ben difficilmente avrebbe potuto essere scritto; qui, come là, l'intento è di mettere in mostra se stessi.

Tutto questo si riferisce esclusivamente ai *Fleurs du Mal*. Non è nostra intenzione, e del resto non starebbe nemmeno a noi farlo, porci il problema della salvezza eterna dell'uomo Baudelaire. Si può facilmente spiegare come eminenti critici cattolici abbiano fatto oggetto del loro interesse non solo Baudelaire ma anche altri disperati ribelli del secolo scorso, cercando di interpretarli come casi paradigmatici della lotta per la fede e del manifestarsi della Grazia. Anime come quella di Baudelaire sono le «âmes choisies» del nostro tempo, o di un tempo che è appena trascorso. Ma non è questo che ci interessa: noi non parliamo della storia spirituale di Baudelaire, ma dei *Fleurs du Mal*. E quest'opera è una opera dettata dalla disperazione e dall'amara voluttà della disperazione. Il mondo di quest'opera è un carcere, in cui a volte c'è lo stordimento ed anche il lenimento; a volte, il godimento estatico dell'orgoglio dell'artista. Ma è un carcere senza uscita. E l'uscita non deve nemmeno esserci. Jean-Paul Sartre, così acuto e concreto, anche se troppo tendenzioso, ha

pressoché completa della figura di Cristo e quindi del salvatore; 3) i piaceri della carne non vengono avversati in quanto tali, ma secondo un gioco perverso che li vede corrotti e che li apprezza per questo; 4) non c'è l'umiltà, bensì l'orgoglio, come comportamento-guida.

Queste puntualizzazioni, così ben articolate, servono in risposta ai critici di parte cattolica, che si sono provati nel recupero delle anime tormentate della modernità. Ma serve probabilmente anche in risposta della critica impegnata. Non a caso compare qui la citazione di Sartre. È vero che Auerbach

descritto magnificamente il modo con cui l'uomo Baudelaire si è aperto la via in quella situazione senza uscita e si è lui stesso preclusa ogni possibilità di ritorno ed ogni scappatoia. Per lo studio della posizione storica dei *Fleurs du Mal* è significativo constatare come proprio a metà dell'Ottocento un uomo abbia potuto giungere ad una organizzazione interiore e ad una vita di quel genere, e sia anzi riuscito ad esprimersi pienamente, tanto da manifestare qualcosa che in quell'epoca era ancora nascosto e che molti, a poco a poco, per mezzo suo, scoprirono e conobbero. Le epoche storiche si costruiscono i propri possibili rappresentanti, li scelgono, li elaborano, li spingono alla luce e in essi divengono riconoscibili.

(...)

Proprio l'infallibile intuito della sua disperazione è ciò che gli conferisce la dignità e l'importanza di cui tuttora gode presso di noi. L'assoluta sincerità che gli impedisce di adorare i Baal anche per un istante, in un'epoca senza déi: ecco la sua grandezza. Il suo dandysmo, le sue pose non sono altro che smorfie del lottatore allo stremo delle forze. Chi penetra la figura di Baudelaire, si accorge fin dai primi versi che il suo dandysmo estetico non ha nulla in comune con l'atteggiamento degli artisti della forma, dei préparnassiani e parnassiani come Gautier e Leconte de Lisle. I *Fleurs du Mal* hanno un ben più ampio respiro. Baudelaire non può certo scomparire dietro la sua opera, ma rimane al centro di essa anche se abietto, anche se travestito e sublime. «C'est un livre consubstantiel à son auteur», tanto per citare ancora Montaigne. Come fu paradigmatico per tutta un'epoca, così diede a quell'epoca un nuovo stile poetico: fusione di toni bassi e spregevoli con il sublime; utilizzazione dell'orrido-realistico per la rappresentazione simbolica in una misura mai raggiunta in precedenza, anzi neppure immaginabile, e tanto meno nella poesia lirica. Per la prima volta, inoltre, troviamo in lui, già pienamente sviluppate, quelle sorprendenti associazioni, apparentemente senza un nesso, che Royère chiama *catachrèses*, grazie alle quali Brunetière attribuiva all'autore dei *Fleurs du Mal* «le génie de l'impropriété». Già nel corso di questo studio ne abbiamo citate alcune; ad esempio: «Des cloches tout à coup sautent avec furie»; oppure: «La mort, planant comme un soleil nouveau». La violenza visionaria di queste associazioni è stata determinante per gli sviluppi successivi della poesia, sembrando esse l'espressione più perfetta tanto di una

non si butta nella polemica diretta, fa a Sartre ampie dichiarazioni di stima, e l'unico appunto, che sia stato «troppo tendenzioso», rimane tra le virgolette. E però, nel momento in cui riassume l'interpretazione sartriana (Baudelaire come testimone di una «situazione senza uscita»), essa viene completamente ribaltata, per il semplice fatto che il conseguente giudizio negativo viene tolto e sostituito con un giudizio positivo. Baudelaire è, per le stesse ragioni per cui Sartre lo fustigava, il perfetto rappresentante della sua epoca, il suo perfetto *prodotto* (in quanto «le epoche storiche si costruiscono i propri possibili rappresentanti»). In questa mossa storizzante, Auerbach si mostra quasi più marxista di Sartre, quanto al rapporto di determinazione tra l'epoca e l'autore; anche se il ruolo attivo dell'autore è salvato nel fatto di avere scoperto quello che nell'epoca era nascosto. Intanto, poco sopra, il saggio aveva compiuto una mossa importante, direi decisiva. È inutile chiedersi, dice il critico, se l'anima di Baudelaire si sia salvata: il critico letterario – sottolinea Auerbach – non deve parlare della «storia spirituale» dell'autore, bensì dei *Fiori del Male*. Con questo, non solo i critici cattolici, ma tutta la critica biografica viene invitata a lasciare il locale: quello di cui si può parlare con rigore non è l'uomo ma il testo.

E il testo, per l'appunto, è al centro delle notazioni conclusive con il suo «stile nuovo», contrastato come s'è visto, e produttivo di singolari espressioni, di «sorprendenti associazioni»; dove Auerbach cita di nuovo le campane urlanti del v. 13 di *Spleen*, insieme alla morte, che plana come un nuovo sole (questo è il v. 13 de *La morte degli artisti*). Rispetto ai suoi stessi contemporanei, Baudelaire spicca per la «violenza visionaria». Ciò gli conferisce una posizione paradigmatica. Baudelaire

interiore anarchia quanto di un ordine nuovo ancora ignoto ma che cominciava a spuntare all’orizzonte. Questo poeta dalla personalità e dall’esistenza così singolari ha espresso in modo completo e del tutto nuovo le forme più comuni e concrete della vita di un’epoca da lui messa a nudo. Infatti, il suo stile non poggia sulla sua situazione personale e sulle sue personali esigenze; i fatti dimostrano che nella sua personalità estremamente complessa si è incarnata una situazione ben più generale ed una esigenza largamente condivisa. Ora che la crisi della nostra civiltà (una crisi al tempo del poeta ancora allo stato latente e intuita solo da pochissimi) si avvicina al punto decisivo, è possibile forse contare sull’eredità lasciataci dall’influsso di Baudelaire; ma le nuove generazioni, che vivono in un mondo talmente mutato da far pensare alla nascita imminente di un ordine nuovo, possono facilmente perdere il contatto con la sua problematica e con il suo atteggiamento. Peraltro, il significato storico dei *Fleurs du Mal* è ormai incontestabile. La figura umana che in essi viene alla luce non è meno indicativa sia del disgregarsi, sia, se vogliamo, del trasformarsi della tradizione europea di quanto non sia Ivàn Karamazov. Senza i *Fleurs du Mal* non è pensabile non soltanto la veste stilistica della lirica moderna ma neanche quella di altre forme letterarie del secolo da allora trascorso (ed è ormai quasi un secolo intero). Ritroviamo le tracce di Baudelaire in Gide, in Proust, in Joyce e Thomas Mann come pure in Rimbaud, in Mallarmé, in Rilke ed Eliot. Lo stile di Baudelaire, quella irripetibile mescolanza che abbiamo cercato di descrivere, è vivo come non mai.

Questo breve scritto non deve però chiudersi con una lode alle conquiste letterarie di Baudelaire. Meglio invece terminare con lo stesso motivo che ha aperto il discorso, ricordando cioè quanto terribili siano i *Fleurs du Mal*. L’orrore più tremendo, la più profonda disperazione, vani quanto assurdi tentativi di stordirsi e di evadere: ecco l’essenza del loro contenuto. Mi pare perciò opportuno spendere qui una parola in difesa di alcuni critici, non certo tutti, che lo hanno compreso meglio di molti ammiratori del tempo e dei periodi successivi. Un’opera che esprime l’orrore viene capita meglio, nonostante la ribellione, dagli uomini che quest’orrore fa fremere nell’intimo, piuttosto che da chi non dà nulla di se stesso se non qualche esclamazione entusiastica sui prodotti dell’arte. Chi è preso dalla morsa dell’orrore non parla di «frisson nouveau», non grida: «bravo!», né si congratula con il poeta per la sua originalità. Persino l’ammirazione di un Flaubert è su un piano troppo estetico, benché sia ottimamente espressa. La naturalezza con cui molti critici posteriori (che giudicano l’opera da un punto di vista esclusivamente estetico) respingono

inaugura la modernità radicale: anche se Auerbach non usa questa espressione, tale è il senso del quadro storico in cui inserisce il suo autore, come iniziatore e precursore, non solo dei poeti da Rimbaud a Eliot, ma anche dei narratori da Gide a Mann. Per quanto singolare (addirittura «irripetibile») lo stile-Baudelaire è nello stesso tempo indispensabile. Almeno finché la modernità si muoverà nel rilevamento della sua crisi. Da un passaggio si evince che Auerbach vede nelle nuove generazioni, quelle dell’impegno, un maggiore interesse per la *pars construens* (nella speranza della «nascita imminente di un ordine nuovo») e quindi, per forza, qualche difficoltà nell’accettare la *pars destruens* baudelairiana. Siamo alla fine degli anni Cinquanta e lo sviluppo culturale non è ancora andato così avanti da recuperare i graffi del negativo.

Non per niente il saggio termina con un punto interrogativo. In conclusione Auerbach scava proprio sulla *sua* questione, la questione del realismo. La realtà con cui Baudelaire ci colpisce e ci sconcerta è una realtà orrenda. Lo stile sublime la rende ancora più duramente aggettata, non la modera affatto, non la risolve, né (potremmo dire con un bisticcio) la “sublima”. Ma la poetica dell’orrore non necessariamente comporta una estetica dell’orrore, al contrario. Oppure, detto in altri termini: fino a che punto si può dire che questa poesia sia bella? Se la valutiamo in termini estetici non finiamo per accettare l’orrore di cui parla? Bisogna «fremere» invece di ammirare? Eppure lo stesso Baudelaire ragionava sulla bellezza. Bisogna allora andare al di là dell’autore e delle sue proprie intenzioni? Che

sprezzantemente ogni altro genere di considerazione, ci sembra perlomeno inadatta all'argomento. Certo, Baudelaire non sarebbe stato della nostra opinione, essendo anch'egli contagiato da quell'idolatria dell'arte che lo pervadeva tutto, da quella stessa idolatria che ci tiene schiavi già da tanto tempo. Come è strano questo fenomeno! Un profeta di sventure che non attende dai suoi ascoltatori se non ammirazione per la sua arte. «Ponete mente almen com'io son bella»: così Dante conclude la sua canzone ai Motori del Terzo Cielo. Ma è lecito applicare queste stesse parole a poesie dal significato tanto attuale ed urgente e dalla bellezza tanto amara come i *Fleurs du Mal*?

realismo è quello che ci costringe a reagire alla realtà che l'autore ha espresso? Ho provato a moltiplicare gli interrogativi a partire da quello finale. C'è un passo al di là della considerazione estetica che evidentemente Auerbach vorrebbe compiere, ma non può compiere del tutto.

Un'ultima notazione riguarda la citazione di Dante nelle ultime righe (ma era già citato all'inizio). Dante, per Auerbach ha avuto un ruolo inaugurale molto simile a quello di Baudelaire. Baudelaire, abbiamo visto, ha unito i «toni bassi e spregevoli con il sublime» e ha utilizzato l'«orrido-realistico (...) in una misura mai raggiunta in precedenza, anzi neppure immaginabile, e tanto meno nella poesia lirica». Se riprendiamo il capitolo di *Mimesis* dedicato a Dante, vi leggiamo: «I soggetti che la *Commedia* presenta, offrono una mescolanza di sublime e d'infimo che agli antichi sarebbe sembrata mostruosa (...). Infatti, il contrapporsi delle due tradizioni, l'antica che separa gli stili e la cristiana che li mescola, non appare mai così chiaro come in questo potente temperamento che riacquista la coscienza di ambedue, anche dell'antica a cui mira, senza poter rinunciare all'altra. In nessun altro autore la mescolanza degli stili talmente s'avvicina alla violazione di ogni stile» (cit., vol. I, p. 200). Fatte salve le differenze di epoca e di tradizione, appare in entrambi gli autori l'apprezzamento di Auerbach per il contrasto degli stili, anche se forse parlando di Baudelaire sottolinea più chiaramente una contraddizione che mette a dura prova la fusione.

V

CHARLES MAURON E LA CRITICA PSICOANALITICA

Più che di critica psicoanalitica parlerei di psicoanalisi applicata alla letteratura. La psicoanalisi in senso stretto è un metodo di cura delle patologie mentali, basato sul *setting*, cioè sul dialogo con l'analista. Nella letteratura non abbiamo a che fare con un malato vero e proprio (non possiamo curare l'autore e, anche potendo, qualcuno sostiene che l'esito sarebbe negativo, perché smetterebbe di scrivere), e per di più l'analizzato non può rispondere. Malgrado ciò, la letteratura – in quanto meno soggetta alle regole del pensiero razionale – è sempre stata interessante per la psicoanalisi. È chiaro che, quando viene applicata al testo, anche in Freud e malgrado tutte le sue cautele, il punto d'arrivo della psicoanalisi è quasi sempre la psicologia dell'autore. Il contatto tra psicoanalisi e biografia (lo abbiamo constatato già in Sartre) è sempre molto forte. Una riprova, a proposito di Baudelaire, potrebbe essere lo studio di René Laforgue, *L'Echec de Baudelaire* (1931), puntato sul complesso di Edipo e sulla regressione all'infanzia.

Quanto all'obiettivo, anche la *psicocritica* proposta da Charles Mauron (1899-1966) ha di mira la «personalità inconscia» dell'autore. E tuttavia differisce dalle ricerche psicoanalitiche correnti per il fatto di passare attraverso il linguaggio e in particolare attraverso quelle figure retoriche che sono le metafore. Nel suo studio *Dalle metafore ossessive al mito personale* (1963; Milano, Il Saggiatore, 1976), Mauron prende la distanza sia dalla psicoanalisi vera e propria («Lo psicocritico non è un terapeuta; non vuole guarire; non fa diagnosi né prognosi», p. 26), sia dalla critica tematica (perché la vede troppo neutrale e non interessata ad arrivare «nel retroscena dell'inconscio»). Il metodo di Mauron, nell'applicazione «sperimentale» dei suoi studi, attraversa diverse fasi. Il primo è quello delle «metafore ossessive»: mediante una lettura accurata e procedendo alla associazione e sovrapposizione dei testi di un autore, Mauron individua le metafore più insistite, quelle che ritornano con una frequenza «sospetta». Vi è poi il tentativo di costruire, utilizzando il primo rilevamento, una «rete» di termini-chiave: ad esempio, un sonetto di Mallarmé viene a ruotare su cinque gruppi associativi connotati dalle «idee» di Morte, Combattimento, Trionfo, Grandezza, Riso. Trovate le debite conferme, dalla rete delle immagini vengono estratte le «figure mitiche» che costituiscono i personaggi della «situazione drammatica interna» sulla quale le varie opere ritornano con costanza coatta. Viene raggiunto così il «mito personale», ovvero «il fantasma più frequente in uno scrittore». Ecco il punto d'arrivo nella personalità dell'autore: come dicevo, l'esito non è poi tanto diverso da quello della critica psicoanalitica in genere; ma bisogna dare atto alla psicocritica di una maggiore articolazione di passaggi e di una maggiore attenzione al testo e alle sue «pieghe». Baudelaire è affrontato, nel già citato *Dalle metafore ossessive al mito personale*, in due diversi punti: una prima volta nella parte sulle «reti», e una seconda – che riporterò più ampiamente – nella parte sulla «figure mitiche». Nella parte successiva, sul «mito personale», i riferimenti si fanno più episodici: è però vero che, proprio nell'ultima pagina, Mauron torna sul poema in prosa della *Bella Dorotea*, per affermare la legittimità della ricerca sull'inconscio, anche in opere «belle» esteticamente («Più un'opera mi pare bella e meno mi sento in diritto di escludervi qualcosa. Perciò, quando sono in causa verità e bellezza, sembra che il dovere sia di comprendere», p. 434). Il lavoro critico di Mauron si svolge sulla poesia (più ricca di metafore), ma nel caso di Baudelaire la sua preferenza va ai poemi in prosa dello *Spleen di Parigi*. Altra curiosità: le analisi di Baudelaire seguono, regolarmente, quelle su Mallarmé. È come se il critico procedesse a ritroso, andando a controllare il precedente diretto della oscurità poetica di fine Ottocento.

BAUDELAIRE: LA BELLA DOROTEA

1963, citato da *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 69-73 e 170-187.

La prova che abbiamo tentato sui testi di Mallarmé darebbe gli stessi risultati se si sovrapponessero testi di un altro poeta? Baudelaire, per esempio. Comincerò con qualche poema in prosa.

Il primo è *Un Hémisphère dans une Chevelure*. È zeppo di temi baudelairiani: invito al viaggio, bella nave, pigrizia e profumi dei paesi caldi, ecc. Nessun dubbio sulle fonti esterne né sul suo significato. Iniziamo dall'ultimo periodo del testo:

Lasciami a lungo mordere le tue pesanti trecce nere. Perché quando mordicchio i tuoi capelli elastici e ribelli, mi sembra di mangiare ogni ricordo che viene.

(...) Nel testo del poema in prosa, l'aggettivo «pesanti» applicato a una chioma femminile costituisce indubbiamente un *Leitmotiv* baudelairiano: «A lungo! Sempre! La mia mano nella tua criniera pesante...» (*La Chevelure*); «i capelli che le scendevano sulla schiena, folti come una criniera» (*Les Vocations*). Non ci stupiremo di trovare in un altro poema in prosa, *La Belle Dorothée*, d'argomento evidentemente collegato col precedente, questa frase: «Il peso della sua enorme chioma quasi bluastra le tira indietro la testa delicata». Viene rafforzata la pesantezza: essa tira indietro la testa. Tuttavia nulla ci autorizza a vedervi altro che un tratto che descrive in modo affascinante il portamento d'una fanciulla. Ma questo testo ne richiama subito un altro, non meno familiare e tuttavia assai differente. È la lettera indirizzata da Baudelaire a Asselineau il 13 marzo 1856 nella quale egli racconta un suo sogno all'amico. Ecco l'episodio che c'interessa: il poeta scorge un mostro appollaiato su un piedistallo, dove s'annoia mortalmente. In una certa misura, quest'essere fantastico deve rappresentare il sognatore stesso, poiché Baudelaire confessa d'essersi svegliato nella posizione in cui vedeva il mostro. Ora quest'ultimo porta, avvolta attorno al corpo, un'appendice che parte dalla testa: «Qualcosa di elastico come gomma, e così lunga, così lunga che se l'avesse attorcigliata intorno al capo come una treccia sarebbe stata troppo pesante e impossibile da portare.» Ecco di nuovo la treccia troppo pesante che trae indietro il capo (*La Belle Dorothée*) e la pesantezza elastica delle trecce di Jeanne Duval (*Un Hémisphère dans une Chevelure*).

Tuttavia il sogno tradisce l'imbarazzo del mostro: «Se l'avesse lasciata trascinarsi per terra, gli avrebbe rovesciato indietro la testa», la sera «è costretto (...) a camminare traballando con la sua appendice di gomma, fino alla sala da pranzo.» Quest'incidente comico e penoso

Procedendo a ritroso da Mallarmé a Baudelaire (movimento che inverte la cronologia, ma non senza rigore: infatti Baudelaire spiega Mallarmé e non viceversa), Mauron inizia la sua analisi dal passo di un poema in prosa, *Mezzo mondo in una chioma*, dove rintraccia il tema della capigliatura imponente. Solo che, invece di seguire le soluzioni psicoanalitiche più frequenti e parlare subito di feticismo o cercare subito l'«equivalente sessuale», procede con una manovra più articolata: comincia a cercare per associazione altri testi con il medesimo motivo. E trova non soltanto un altro poema in prosa, *La bella Dorotea*, che poi tornerà sotto i riflettori nel corso dell'analisi, ma anche il testo di un sogno, segno che anche i reperti non strettamente letterari sono ritenuti utilizzabili: già in questa mossa, la psicocritica dimostra di aver in comune con il grosso della critica psicoanalitica una certa confusione tra scrittura elaborata e materiali tratti dalla biografia. Ma la cosa interessante sono gli slittamenti associativi: infatti nel sogno compare un mostro dalla acconciatura talmente bizzarra e pesante da rendergli difficoltoso il camminare. Ecco allora che il tema della «chioma» trapassa

impacciato da qualcosa trascinata per terra, non evoca forse a sua volta una poesia famosa delle *Fleurs du Mal*: *L'Albatros*?

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avi-rons traîner à côté d'eux.

[Li hanno appena posati sopra i legni dei ponti, / ed ecco quei sovrani dell'azzurro, impacciati, / le bianche e grandi ali ora penosamente / come fossero remi strascinare affannati.]

C'è da esitare dinanzi a questo confronto? Per l'argomento stesso *L'Albatros* è collegato coi temi della nave, del viaggio, e quindi della chioma. *L'Albatros* rappresenta il poeta:

Le Poète est semblable au prince des nuées
[al principe dei nembi il Poeta assomiglia]

Ma abbiamo visto ch'egli era anche rappresentato dal mostro in una grottesca deformazione onirica (pieno di noia, immobilizzato sul piedistallo, ridicolo quando si muove, in mezzo a uomini che gli camminano intorno). D'altronde, nelle *Fleurs du Mal* passeremo senza difficoltà dall'albatro al cigno, e dal cigno alla donna malabarica che ci riporta subito alla bella Dorotea dei poemi in prosa. La rete d'associazioni così delineata rafforza, con la sua completa coerenza, la probabilità d'ogni collegamento. Dalla bella Dorotea, attraverso il sogno del mostro (e incidentalmente dall'albatro), siamo quindi portati a un altro poema in prosa: *Chacun sa Chimère*, in cui ritroviamo la solita andatura, sempre più appesantita.

Ognuno di essi portava sulla schiena un'enorme Chimera, come quanto un sacco di farina o di carbone, o come l'equipaggiamento di un legionario romano. Ma la bestia mostruosa (...) avviluppava e opprimeva l'uomo con i suoi muscoli elastici e potenti, artigliando al petto la sua cavalcatura con i larghi unghioni; così che la sua testa leggendaria stava proprio sopra la fronte della vittima, come uno di quegli orribili elmi con i quali i guerrieri antichi speravano di accrescere il terrore dei nemici.

L'elmo ricorda la chioma (...). Ma la Chimera che pesa sulla nuca e sulla schiena e cinge il busto, è paragonata anche al fardello d'un facchino (sacco di carbone, zaino militare). Nondimeno rimane Chimera, Sogno, esigenza di viaggio più che invito, verso la morte, attraverso la noia d'una terra simile a un *terrain vague*. Da questi tristi vaganti, prostrati dal carico fantastico che pesa sul loro capo, passeremo agevolmente alla figura del *Mauvais Vitrier*: curvo sotto il carico che porta sulle spalle come uno zaino e che solitamente è più alto della sua testa, gira nei quartieri poveri, si aggrappa malamente alla scala che gli dicono di salire, curvo sotto il peso dei vetri che dovrebbero essere magicamente colorati per far apparire bella la vita.

insensibilmente nel tema del "passo incerto" e dell'"inciampo", rinvenibile, ad esempio, nella poesia sull'*Albatros*, regale nel volo ma buffissimo e sgraziato quando deve camminare a terra. È, insieme alla *Perdita d'aureola*, l'altra grande allegoria della condizione del poeta sotto l'avvento della società borghese, dove di fronte alla ragione utilitaria viene ormai declassato e schernito. Per un altro verso, invece, il tema della "chioma" si collega ad una altro fondamentale poema in prosa, quello delle chimere (*A ciascuno la sua Chimera*) portate sulla spalle dagli uomini, a significare le illusioni che li dominano senza che se ne accorgano neppure. Mauron tuttavia, da bravo critico psicoanalitico non si interessa dei significati allegorici, che sono da ritenere consapevoli: a lui interessa l'immagine della testa di leone della chimera che emerge sopra il suo portatore come una specie di copricapo (sarebbe quindi simile alla chioma del mostro del sogno). La postura dei portatori, che camminano inclinati in avanti sotto il peso delle chimere, fa tornare alla mente il "cattivo vettore" della prosa con questo titolo, che a sua volta s'incurva nel trasporto della sua gerla e alla fine, colpito dal proiettile scagliato

«Ma come, non avete vetri colorati? Vetri rosa, rossi, azzurri, vetri magici, vetri da paradiso? Impudente che non siete altro! E osate aggirarvi nei quartieri poveri, senza neanche avere dei vetri che facciano vedere al bello la vita!» E lo spinsi a viva forza per le scale, dove traballò mugugnando. M'accostai al balcone e, dopo aver preso un piccolo vaso di fiori, quando l'uomo riapparve all'imbocco del portone, lasciai cadere dritto il mio aggeggio di guerra sul bordo posteriore della sua gerla; all'impatto quello si rovesciò, finendo per spezzare sotto la schiena tutta la sua povera fortuna d'ambulante, con lo stesso fragore d'un palazzo di cristallo battuto da un fulmine.

Trascinato indietro, il portatore di false chimere cade riverso.

Al procedere faticoso subentra la caduta. E se si vuole apprezzare il significato crudele di questa catastrofe (che colpisce, supponiamo, piuttosto che un vетрајо, il poeta di cui questi è l'immagine come lo era l'albatro), bisognerà passare da questo poema in prosa ad un altro: *Une Mort héroïque*.

Le Mauvais Vitrier e *Une Mort héroïque* si sovrappongono esattissimamente. I due poemi descrivono la crescente tensione e quindi il brusco scaricarsi d'una perversa pulsione aggressiva. Il principe, con un fischio, fa crollare il commediante, come il poeta fa col vетрајо. I due personaggi aggressivi coincidono. Sono artisti pieni di noia e di perversità, una delle raffigurazioni in cui Baudelaire vedeva sé stesso e verso la quale egli assume vistosamente un atteggiamento di medico, di moralista e di teologo. Le due aggressioni presentano le medesime caratteristiche: crudeltà, violenza inaspettata, esecuzione calcolata, mira precisa, riso. Le due vittime sono esseri oppressi dalla vita, costretti a dispensare una bellezza chimerica che li fa soccombere sotto il suo stesso peso: evidentemente, altra immagine che Baudelaire si faceva di sé. In Baudelaire, un pensiero precosciente riunisce questa serie di immagini: Fancioulle - il cattivo vетрајо - il mostro del sogno - l'albatro - il cigno - Andromaca - la donna malabarica - la bella Dorotea. A questo elenco si potrebbero aggiungere molte altre figure; ma abbiamo già la sensazione che la rete esista e che interessi profondamente la personalità di Baudelaire.

(...)

Ci è bastato sovrapporre, nell'opera di Baudelaire, alcune poesie e un sogno per vedersi profilare un intreccio di associazioni che altrimenti non avremmo supposto! Né il pensiero cosciente del poeta, né quello dei lettori, collega la Bella Dorotea col Cattivo Vетрајо. Ma un più arcaico pensiero li lega di sicuro. La rete di associazioni verbali si ripete in una rete di figure e certamente coincide in larga misura con essa. (...) Quali sono dunque le caratteristiche comuni delle nostre portatrici e dei nostri portatori di chimere?

dall'io narrante che lo ritiene colpevole di non abbellire abbastanza con vetri colorati le bruttezze della vita, finirà probabilmente per cadere a terra (ancora il motivo dell'“inciampo”). Un altro “caduto” è l'attore Fancioulle, protagonista della prosa *Una morte eroica*: poiché si è unito ai cospiratori, il Principe lo punisce facendolo stramazzare a terra nel corso della sua migliore interpretazione. *Il cattivo vетрајо* e *Una morte eroica* sono uniti da un'azione freddamente crudele. Alla fine di questa prima parte dell'analisi, Mauron ha costruito una rete di associazioni che unisce testi in prosa e poesie: nell'ultima lista troviamo aggiunti il cigno e Andromaca (esuli e vittime provenienti dalla poesia *Il cigno*, un altro grande poema allegorico) e la donna malabarica (da *A una malabarese*, situata nelle poesie aggiunte ai *Fiori del Male*: ritroveremo questi testi anche nell'analisi della Spivak). L'ipotesi è che questa “rete”, ottenuta per associazioni e collegamenti tematici, ci possa introdurre alla “personalità profonda” dell'autore.

1. Vanno verso una meta, si offrono allo sguardo, cercano un contatto.
2. Tuttavia il loro passo s'inceppa; si constatano decaduti, il contatto è nullo e nefasto (sporco, avvilente, ostile).

Si esprime, in questo modo, una tendenza a uscire di sé, ad andare verso gli altri, come pure un senso di vergogna, di disfatta e di doloroso scadimento. L'impressione più generale è quella di prostituzione: eccoci quindi su un terreno noto: «prostituzione» è una delle parole-chiave dei *Journaux intimes*, e Baudelaire ne estende il significato all'arte, alla carità, allo stesso Dio. (...) La prostituzione diventa la grande forza centrifuga dell'universo morale. L'associazione della prostituta (*La Belle Dorothée*), dell'attore (Fancioulle) e del poeta (*L'Albatros*) si accorda perciò con concetti coscienti. Ma è tale associazione l'allegoria di questi concetti? Niente affatto, un'allegoria è volontaria. Baudelaire non ha collegato volontariamente la chioma di Dorotea con l'abbattimento dello *spleen*, col coperchio del sepolcro. Prima di raccontare il suo sogno a Asselineau, Baudelaire bada bene di negare qualsiasi rapporto tra il contenuto del sogno e le sue preoccupazioni diurne. Ora questo mostro che si esibisce su un piedistallo in una casa di prostituzione e confonde le amare umiliazioni infantili con l'orgoglio e la noia di un destino straordinario, ci rappresenta indubbiamente Baudelaire visto da se stesso. Questa è dunque conoscenza inconscia. I suoi giudizi sono collegati con quelli della coscienza (la parola prostituzione appartiene alle due serie) ma non ne sono la semplice traduzione allegorica. (...)

La nostra serie di fantasmi ha dunque un suo proprio significato, che non è astratto, ma dinamico. Ogni immagine vi esprime un progetto di possibile compromesso, in uno solo sistema di desideri e di paure. Bisogna concedersi al prossimo? Quali angosce nasceranno da questo contatto? Offrirsi alla realtà significa sottoporsi ben presto allo sguardo, alla sozzura, all'aggressione, mentre, sia che ci si rifiuti o che si sia rifiutati, la rottura del contatto porterà alla solitudine pietrificata, alla noia, alla reclusione funebre. Tra queste due angosce d'aggressione e di abbandono si possono sognare mille contatti armoniosi, perversi o ambivalenti.

(...) Per Baudelaire il mondo esterno esiste: il cielo tropicale, le strade di Parigi, i bambini e le vecchie, l'hascisc e la tubercolosi, la tecnica di Delacroix o di Wagner non sono motivi d'allusione, pretesti o fantasmi, ma oggetti reali; insomma sono l'Altro, sotto mille volti, ben riconosciuto come tale. Il problema del contatto con la realtà non è risolto con la fuga, con l'oblio, col travestimento, col pensiero indiretto. Esso è istruito, regolato in ogni momento da un meccanismo affettivo, tanto potente quanto delicato, che pare governato da specie di principi dinamici evidentemente basati su una struttura personale, ma in cui la coscienza del poeta spesso identifica leggi generali dell'universo morale. Uno di questi principi sembra essere il seguente: qualsiasi contatto con la realtà tende (in Baudelaire) a

Inizia la seconda parte, in cui la multipolarità della rete (dove da un tema si può slittare in un altro) viene ricondotta alla sintesi. Il primo elemento di riflessione è il corteo della chimere, che rappresenta un movimento in avanti, tuttavia con passo faticoso: ecco, dice Mauron, il carattere dell'apertura verso gli altri, la sua difficoltà e problematicità. Tuttavia l'interpretazione allegorica – lo avevamo già notato, ma qui il critico ce lo dice esplicitamente – viene scartata in quanto troppo cosciente. La psicoanalisi vuole trovare l'inconscio, la «conoscenza inconscia» della letteratura. E allora tenta di individuare una figura di sintesi (Jung avrebbe parlato di archetipo) che tenga insieme le apparizioni diverse. Una prima figura viene individuata nella prostituta. Non si tratta solo di una presenza tematica (*La bella Dorotea* è infatti una prostituta), ma vi coincidono anche i rappresentanti dello scrittore e dell'artista, come l'attore Fancioulle o lo stesso albatros in quanto costretti a venire a patti con il potere e la società del denaro. Nella figura della prostituzione il movimento verso l'altro finisce nella sconfitta dell'alienazione, oppure nell'angoscia di pulsioni aggressive. Dunque lo scontro traumatico con la realtà non sarebbe determinato (come direbbe la critica marxista) dai caratteri della società moderna; sarebbe piuttosto derivato da un modello psichico del soggetto-autore, che tende a vedere ogni rapporto con l'Altro come «sadomasochista». Da una parte egli è il

diventare sadomasochista. La donna, l'artista, l'anima caritatevole, Dio stesso: ogni essere che va verso gli altri sarà prostituito e soggetto a una passione. Nondimeno si è costretti a cercare i contatti e tra le mille strade di questa prostituzione obbligatoria l'artista ha la sua, Charles Baudelaire ha la sua. È costretto a portare e a esibire la propria chimera, come la ragazza la sua chioma, un artigiano il suo fardello, un attore la sua parte, offrendo così ai lazzi e all'aggressione una specie di fragile nudità, ossia quanto possiede di più intimo e prezioso.

Preso da un altro capo, la stessa matassa d'associazioni ci avrebbe portato a una nuova serie di figure, che va dal gatto al principe, al sadico perverso, alla sfinge. (...) L'io cosciente di Baudelaire s'identifica più comunemente con questo personaggio, talvolta per lodarlo sotto nomi diversi dal suo (per esempio, quello di Poe), talaltra per biasimarne la perversità satanica, l'orgoglio, gl'impeti crudeli. Per esempio, nel *Mauvais Vitrier*, il poeta s'identifica con l'aggressore, e nel sogno con colui che guarda il mostro e vorrebbe toccarlo senza osarlo fare. In *Une mort héroïque*, la coscienza quasi certamente si spartisce, e si riconosce nei due protagonisti del dramma. Insomma il loro contrasto ricorda quello dei due personaggi che da bambino il poeta sognava di essere: papa-soldato e attore. Nel poema in prosa, l'oggettività del racconto consente un prefetto equilibrio. Ma l'io s'identifica più volentieri con l'immagine del principe, come dimostra la poesia delle *Fleurs du Mal*: *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*, dove il poeta si attribuisce, con grande similitudine di termini, le caratteristiche che altrove attribuisce all'assassino di Fancioulle. Queste preferenze dell'Io cosciente c'interessano in quanto fatti; vi vediamo dei gesti di difesa; in nessun caso vorremmo assumercene la paternità e confondere la personalità totale di Baudelaire con l'idea che preferisce farsene la sua coscienza. La tendenza passiva e le figure che la simboleggiano – prostituta, artista, mostro, ecc. – fanno parte della personalità nello stesso modo della tendenza attiva e dei suoi rappresentanti fantomatici. A noi interessa la coppia antagonista delle due forze, la situazione drammatica che nasce tra i due personaggi, in quanto il gioco delle loro relazioni dinamiche deve proprio informarci sull'equilibrio della personalità totale.

(...) A questo punto della presente opera voglio soltanto passare dalle associazioni d'idee ai gruppi di figure. Similitudini affettive segrete riuniscono in un primo gruppo una serie di figure passive (donne, attore, vетраio, mostro, buffone, nano, ecc.) tutte portatrici di chimere: di fronte, si compone un altro gruppo, quello dei gatti regali, secondo altre similitudini. Certo che nel pensiero cosciente di Baudelaire ciascuno di questi gruppi ha finito per corrispondere con un'idea astratta (dissipazione-concentrazione). Ma né la coscienza di Baudelaire né quella del lettore si sono rese conto di questa corrispondenza. Il vетраio è rimasto, per la maggior parte della critica, un personaggio delle strade di Parigi, il buffone una figura immaginaria, forse presa a prestito da Poe. Le analogie sono rimaste segrete.

soggetto-assoggettato, portatore della chimera ed esposto alla derisione, ma avrà bisogno anche dell'opposta polarità: allora, dall'altra parte, sarà il principe, il soggetto-assoggettante. Di contro a quella della prostituta si delinea allora la figura contraria, rinvenibile negli spunti di perversità satanica, come pure nell'ammirazione per il "gatto", essere indipendente e superiore. Ciò spiegherebbe come, mentre nel *Cigno* è dalla parte degli esuli, invece nel *Cattivo vетраio*, l'io che parla è chiaramente calato nel ruolo dell'aggressore. La prostituta e il principe, tendenza passiva e tendenza attiva, diventano le due metà di una coppia inscindibile, la cui ambivalenza non suscita in Mauron, come avveniva in Sartre, alcuna riprovazione morale.

A Mauron interessa piuttosto dimostrare che le sue figure-chiave non si situano sulla superficie cosciente del testo, ma nella profondità; appartengono, più che al testo, alla psiche dell'autore. Il progetto della psicocritica prevede il passaggio dalle reti associative al mito personale. Questo passaggio, però, avviene inizialmente con una mossa abbastanza prevedibile nel metodo

L'inconscio procede per via d'identificazioni affettive. Esso, scrive le sue equazioni: Dorotea = vетраio = Fancioulle = Albatros, ecc. = una parte di Me. Gatto = principe = sfinge = sepolcro = un'altra parte di Me. Le parole per metà astratte: prostituzione-dandysmo, o completamente astratte: dissipazione-concentrazione, in gran parte non sono altro che l'abbreviazione stenografica di queste equazioni inconsce. (...)

Non c'è da dubitare che il primo gruppo significhi una fissazione sulla madre. Non tornerò sui fatti e sui testi che provano la forza ossessiva e l'ambivalenza di questo attaccamento. Il paradiso degli amori infantili è stato concesso a Baudelaire una volta per sempre. Siccome ne ritroviamo la nostalgia nella *Vie antérieure*, nella *Chevelure*, e, per associazione, in tutti i dondolii e le felicità tropicali, il lato felice di quest'ambivalenza ci risulta perfettamente noto. Non ci stupiremo neppure che Baudelaire, come Amleto, tratti sua madre da prostituta. Lagnanza principale: «Quando si ha un figlio come me, non ci si risposa.» (...) Eccoci nel mezzo della rete. Tuttavia la degradazione della madre colpisce il figlio. Costui diventerà artista (*Bénédiction*) perché continua a vivere nel sogno perduto d'una madre affettuosa, mentre la vera madre, prostituita alla realtà, confusa con la realtà, non prova se non odio per lui. (...) La Chimera, cioè il fantasma di comunione felice con l'altro, può diventare sempre più pesante e torturante, strumento di delusione e di ferite innumerevoli, esigenza di andare sempre verso l'impossibile, sotto il dileggio crudele. Giungiamo così agli ultimi termini della nostra serie. La Chimera impietrita si separa dal figlio che aveva voluto identificarsi con lei, e l'opprime.

Il secondo gruppo sembra dominato da un'identificazione col padre (Barthélémy Baudelaire) cioè dall'immagine che se ne fa il figlio. Il personaggio del gatto e del principe ce ne rivela sufficientemente le caratteristiche. È pieno d'amore di sé e d'aggressività voluttuosa. È maschio; ha orrore delle intrusioni, rifiuta la passività e la subordinazione, guarda, critica, chiede al prossimo favori e bellezza, uccide o si chiude in sé quando la realtà lo irrita. È il fanciullo inquieto di *La Vie antérieure*, l'estasiato della *Chambre double*, il viandante curioso, l'amatore d'arte, il critico, il nemico d'ogni subordinazione, il *dandy*, il ribelle. Siccome la realtà e l'educazione gl'impediscono di scaricare il suo sadismo su un oggetto esteriore, lo scarica all'interno della personalità, sull'io femminile, teatrale, chimerico. La sua crudeltà felina si combina con quella della Chimera impietrita; le due immagini confuse (angoscia d'aggressione e angoscia d'abbandono) compongono il fantasma ipocondriaco della Sfinge-sepolcro. (...) Inibizione, malinconia, solitudine, disgusto di sé compongono la comunione nella morte delle due parti della personalità.

Così, al di là delle figure, scorgiamo già il mito personale. Secondo me, infatti, se si studia, di testo in testo, il gioco delle relazioni tra il principe e la prostituta si ottiene un'immagine umilmente fedele dell'inconscio baudelairiano. Il dinamismo delle situazioni drammatiche c'informa meglio e più sottilmente del gioco delle idee astratte. In particolare, l'immagine del conflitto non ci fa mai dimenticare che anche l'elemento vituperato appartiene alla personalità. Rimosso, ricomparirà. L'attore ucciso dal principe risorgerà sotto altra forma

psicoanalitico, cioè con il riferimento alle figure parentali. La prostituta (con il beneplacito di Amleto) è la madre: la stessa chimera viene reinterpretata allora come l'oggetto del desiderio («il fantasma della comunione felice con l'altro») che, negato, si rovescia in peso opprimente. Il principe, invece è il padre: superiore alla realtà e ai suoi rapporti, detentore di un potere che può anche scaricare contro se stesso, nella forma dell'auto-punizione (l'*Héautontimoroumenos*), portando alla malinconia e alle fantasie di sepoltura. A questo punto, sebbene Mauron saluti soddisfatto l'arrivo «nel mezzo della rete» e poco oltre dichiari di intravedere il «mito personale», a me sembra che sia approdato al come-volevasi-dimostrare del complesso di Edipo – e non ci sarebbe voluto tanto

nella poesia successiva. I conflitti psichici permanenti e le loro vicende s'esprimono nel loro linguaggio proprio. Il nostro compito sarà perciò di ordinare queste situazioni drammatiche e decifrarne le più significative. Ma prima vorrei dedicare qualche riga al sogno del mostro, già ricordato.

Farò questo per togliergli molta dell'importanza che Butor, ancora più del dr. Laforgue, ha pensato di dovergli attribuire. Nella vita immaginativa d'uno scrittore, un sogno è soltanto una fantasia tra mille, e il suo particolare interesse consiste nel fatto che esso abbassa di colpo il mito personale (o ciò che di esso esprime accidentalmente) a un livello molto infantile. (...) Abbiamo indicato a sufficienza come il mostro sia l'immagine infantile dell'artista, con la sua grandezza e la sua miseria. Nella scena che conclude il sogno, ritroviamo le nostre due tipiche figure una di fronte all'altra. Il loro congiungimento compone la personalità profonda. Il sogno ci lascia intravedere come ciascuna di esse sia potuta sorgere dal conflitto interiorizzato del figlio e della madre. Il desiderio (in mancanza del possesso esclusivo) d'attirare almeno l'attenzione, d'essere amato e ammirato, si ritrae dinanzi alla realtà e alla critica di essa, ma anche obbedisce a loro, si rifugia nel dandysmo senza potersi staccare dallo scandalo, alimentando in questo modo non la doppia postulazione, ma il doppio personaggio di Baudelaire: (...).

Perciò, anche se riportato ad un livello adulto, il pensiero del sogno esprime soltanto uno stato d'animo passeggero, cioè una delle possibili relazioni tra il principe e l'attore. L'opera ce ne offre cento altre. È possibile ricondurle tutte all'interazione di due personaggi? No, certamente. Ma aggiungendo alla ricchezza di questa interazione la metamorfosi dei personaggi e il loro adattamento alla realtà esterna, si possono spiegare molte cose. Qui mi limiterò a qualche indicazione sugli equilibri e sulla loro rottura.

Un equilibrio totale avrebbe implicato un *modus vivendi* con la realtà: madre, amante, amici, editori, lavoro, denaro, ecc. (...). Ma se ci limitiamo a considerare gli equilibri interiori ci stupiamo della loro ricchezza. I più stabili hanno le ondulazioni del mare contemplato: il principe guarda colei che ama mentre danza, cammina o ozia; l'ammira, ella esiste soltanto per lui e la loro comunione è quasi totale. (Tuttavia egli resta l'Io, mentre la donna riassume tutto il non-io.) Ella è la promessa d'un contatto senza angoscia ed egli ne gioisce. Ma l'angoscia ricompare sempre, sia brutalmente, quando interviene la realtà (cfr. *La Chambre double*), sia sotto forma di «segreto doloroso»: sospetto e presto certezza della pericolosità del contatto. Perché? Perché ineluttabilmente riporterà l'intera personalità allo stato depressivo che è il suo punto di fissazione e d'eccitazione incontrollabile. L'equilibrio diventa instabile, e la relazione tra le due figure discordante. Ma la grandezza di Baudelaire

dispiegamento analitico... La stessa ambivalenza prostituzione-dandysmo, anche riscritta nei termini astratti dissipazione-concentrazione, non è poi così originale come il critico vorrebbe.

Ad attestare la persistenza degli usi della critica psicoanalitica corrente, proprio nel momento culminante del lavoro ritorna al centro il sogno. Certamente per strapparlo alle interpretazioni banali (Mauron allude allo "scacco" di Laforgue e anche al saggio di Butor del 1961, *Una storia straordinaria : Saggio su un sogno di Baudelaire*, pubblicato in italiano da Il Mulino nel 1991), e però è pur sempre una scorciatoia che porta fuori dello specifico letterario. Ma, dunque, il sogno, il sogno del mostro capelluto, non altri che l'artista decaduto dalla grandezza alla miseria (albatros, cigno, ecc.), ma non già per un mutamento dell'assetto sociale, piuttosto per un rovesciamento dell'amore materno che lo spinge a presentarsi come oggetto d'amore *estremo*, scandaloso mostro che vorrebbe essere amato *anche così*. A differenza di Sartre e della sua scelta della «doppia postulazione», Mauron ipotizza un «doppio personaggio» che agisce inconsciamente, passando dal lavoro onirico del sogno ai molteplici luoghi dell'opera in versi e in prosa, secondo le varie metamorfosi del loro diverso equilibrio o squilibrio, secondo un gioco in cui è importante anche la quantità di squilibrio (di conflittualità tra i due poli opposti) che l'equilibrio riesce a controllare, ma

dipende dall'ampiezza degli equilibri che l'artista può ancora controllare e dal numero e dall'intensità delle dissonanze che può ancora integrare. In arte, la realtà conquistata si misura dalle discordanze dominate; si è sconfitti quando si rimane tranquilli, o si finge di combattere, o si cede all'inquietudine. Baudelaire trionfa per molto tempo su nemici che sono ancora i nostri.

(...) Ma il carattere ansioso e sadomasochista della fissazione baudelairiana ha non poca importanza. I contatti desiderati si caricano necessariamente d'ansia, sono immaginati avvilenti, crudelmente possessivi, ostili. La china baudelairiana riporta alla condizione intollerabile in cui il contatto deve essere spezzato e il viaggio ricominciato.

In questo movimento, gli equilibri completi (per quanto sempre instabili) sono felicità di breve durata. (...) In breve, Baudelaire non assapora l'equilibrio né nell'estasi né nell'azione. È un artista, non un mistico o un politico. Ma le sue possibilità sono di tale ampiezza ch'egli può talvolta inclinare verso sogni di comunioni mistiche, talaltra verso fantasmi di violenza che finiscono con la tortura di se stesso. Questi estremi corrispondono entrambi, nel mito, a contatti minimi, cioè alla scomparsa della prostituta in rapporto col principe. Per questo motivo meritano qualche osservazione.

A. Per il principe, l'estasi risiede negli occhi dell'altro. Questi occhi gli aprono lo spazio infinito, il mare aperto, la libertà di navigare e volare. (...) L'oggetto, ridotto a una pupilla, lascia il principe di fronte a se stesso, gatto che guarda un gatto negli occhi o contempla l'immensità, che è tutt'uno. Lo spazio vuoto è la realtà, cioè la prostituta, oppure il richiamo verso la prostituzione delle «grandi sfingi distese in fondo alle solitudini». Non si potrebbe dire che sia stata raggiunta una comunione, ma si stabilisce il più lontano ed esaltante contatto. Le «corrispondenze», rivelate misticamente, annunciano l'arcobaleno del diluvio e garantiscono l'unione che deve regnare tra l'Io e il non-Io. Esaminando i testi, vediamo che lo spazio così aperto, se fosse abbassato al livello delle fantasie infantili, raffigurerebbe l'interno del corpo materno. Si presenta come un paesaggio immenso e architettonico, minerale e liquido, da cui ogni forma estranea di vita organica, fosse pure vegetale, è esclusa come «irregolare». L'analogia universale è la chiave magica che permette il possesso interno della madre il controllo della sua realtà.

B. A mano a mano che l'arte sostituisce l'estasi del principe, l'oggetto d'amore e la realtà tutta, di cui essa è la raffigurazione più vicina, acquistano forme e movimenti. Il mondo esterno si dispiega ed esprime quello interiore. In Baudelaire, l'artista gode sapientemente

in cui è anche scontato che l'equilibrio non sia una conquista costante e sicura. Troviamo, qui, un implicito giudizio di valore. Vorrei notare almeno due frasi: nella prima Mauron dichiara che «Baudelaire trionfa per molto tempo su nemici che sono ancora i nostri», una frase che strappa l'analisi dal livello esclusivamente personale riportandola verso problemi se non altro di psicologia sociale. E – vorrei far notare – rendendo impossibile la sfumatura “patologica” connessa spesso alla critica psicoanalitica, perché, se i suoi problemi sono i nostri e Baudelaire è un malato, allora siamo tutti malati... L'altra frase, un poco più avanti, riguarda la portata della ricerca di equilibrio nello squilibrio e Mauron dice di Baudelaire: «le sue possibilità sono di tale ampiezza»...: che significa una grande estensione, una grande assimilazione di temi, una grande capacità di integrazione artistica, sia pur all'interno del suo modello-base, da superare di molto gli altri autori contemporanei.

Fatto emergere, sia pur molto rapidamente, il giudizio positivo, Mauron si prova a ricompilare il mito personale, mettendo le sue figure in una sorta di processo dialettico. Ne emerge una curiosa – però interessante – dialettica che va dal positivo al negativo. Vediamo:

A) *Sintesi*. I momenti di estasi (o di euforia, direbbe una certa semiotica) dove avviene l'unione degli sguardi. Lo sguardo è ricambiato, la natura è unita dalle *corrispondenze*. L'analogia universale si afferma con una illuminazione magica e mistica.

B) *Antitesi*. L'equilibrio è momentaneo e il positivo è destinato a rovesciarsi nel negativo, nell'angoscia e nella morte.

dell'uno e dell'altro. Ma ho già detto che per quanto ricchi siano questi equilibri estetici, essi rimangono necessariamente passeggeri. Il terrore, la vergogna, il disgusto alterano ben presto questi contatti che si sono precisati.

(...) L'ambivalenza dei contatti infantili, la loro trasformazione in «duelli» sadomasochisti si ripeterà dovunque. Il principe e la prostituta saranno Baudelaire e Jeanne Duval, o Parigi, o qualunque cosa. Sappiamo quali effetti sappia trarre il poeta dalle dissonanze verbali che esprimono questa ambiguità in ogni verso delle *Fleurs du Mal*. Qui non posso neanche abbozzare una psicocritica di tutta l'opera. Mi limiterò a notare che l'angoscia temuta può, bruscamente, riversarsi nel misticismo, trasformare le pupille dell'amata in fiammelle di ceri: (...). Questo ci riconduce all'assassinio dell'attore, compiuto dal principe.

C. L'aggressività dei fantasmi ha soltanto tre sfoghi. Il primo è l'azione. La vita di Baudelaire (o meglio ciò che conosciamo di essa) ne offre pochi indizi. Tuttavia (senza contare che le fantasie e le autoaccuse hanno un significato) il masochismo dell'*Héautontimoroumenos* è soltanto crudeltà rivolta contro se stesso. Il tentativo di suicidio è uno fra cento indizi: Baudelaire non ha mai cessato di straziarsi. Il secondo sfogo è la proiezione dell'ostilità sugli altri, meccanismo di difesa del perseguitato giustiziere. Baudelaire ha sempre scaricato in questo modo una parte della propria irritazione. (...) Infine il terzo sfogo è la lotta interiore, il perpetuo conflitto tra le istanze della personalità. Questa lotta si manifesta chiaramente nel dramma che pone di fronte il principe e la prostituta, e porta alla rottura dell'equilibrio.

L'esito del conflitto è sempre l'assassinio o la costruzione d'un muro intorno alla prostituta, cioè l'artista. I contatti con la realtà vengono recisi (*spleen*, noia) e il lavoro diventa impossibile.

(...)

Solitudine nell'angoscia, simmetrica alla solitudine nell'estasi. Ma ancora una volta questa è soltanto un'apparenza. Il cattivo oggetto introiettato e che dall'orrore sarà riproiettato sull'universo, soffre, nel sepolcro, l'angoscia del claustrofobo, ma esso vive. Perciò la relazione tra le due figure sussiste. A mio giudizio, essa nutre di umana verità le più cupe parti dell'opera. Se, in queste espressioni d'estrema angoscia e quasi di follia, vedessi soltanto l'effetto d'una moda letteraria, proverei un po' di vergogna per Baudelaire che le inventa e per me che lo leggo.

Preferisco pensare al sentimento dell'esser murato vivo, a un assassinio psichico ma vero. In questo modo l'artista che narra mantiene una specie di tragica purezza. Il pensiero e la critica coscienti riducono un po' frettolosamente l'artista alla condizione d'istrione, di «cattivo Amleto». (...)

Direi quindi che per Shakespeare avesse un significato il fatto che Amleto tratti sua madre da prostituta. Così pure, ritengo che versi di *Bénédiction* impegnino la personalità profonda del poeta. La figura della prostituta corrisponde, l'abbiamo già detto, con un'identificazione materna. Quando si fa troppo vicina e troppo vera, quando per conseguenza si carica d'odio, quando l'arte è ostile, il principe si ribella e commette il matricidio.

C) *Negazione*. Una polarità sconfigge l'altra in un conflitto lacerante. Mauron suddivide lo «sfogo» della negatività in tre possibili vie: l'azione; la crudeltà verso se stesso (il masochismo, fino al suicidio); la lotta interiore (ma gli esempi riportati ci hanno mostrato la frequenza della aggressività verso l'esterno).

A me pare che le difficoltà incontrate da Mauron per tradurre l'inconscio di Baudelaire in un mito vero e proprio sono connesse proprio alla inscindibilità della contraddizione. Inoltre, anche in questo caso, la critica psicoanalitica si trova di fronte all'obiezione della realtà: Baudelaire non si è suicidato, quindi non sono altro che fantasie. Allo stesso modo, a proposito del «matricidio» (delitto quanto mai esecrando!), Mauron si preoccupa che questa immagine non possa gettare discredito sul suo autore e provvede a corredare l'indicazione con una serie di puntualizzazioni (addirittura cinque

Questa parola può urtare, e per evitare malintesi, precisiamo almeno qualche punto:

1. la parola, qui, designa una tendenza inconscia;
2. poiché il conflitto è tutto interiore (sebbene non manchino talune sue manifestazioni esterne), la scarica aggressiva si produce meno sull'immagine della madre che su quella parte della personalità da sempre e inconsciamente identificata con la madre;
3. questo matricidio è quindi, se non un suicidio, un'aggressione contro di sé;
4. esso è soltanto un episodio del conflitto sadomasochista tra madre e figlio. Non è possibile isolarlo dalla sua controparte: la madre è immaginata nell'atto di odiare, condannare e lapidare il figlio;
5. dato l'orientamento della tendenza, la sua espressione sarà più o meno rilevata, benché riconoscibile.

Poste queste riserve, il nodo tragico «matricidio-infanticidio-suicidio» si manifesta, nell'opera di Baudelaire (...) attraverso tutte le poesie nelle quali affiora una qualsiasi tendenza sadomasochista. I fantasmi più rivelatori sono evidentemente quelli in cui l'aggressione, la ferita e la morte sono scopertamente evocate. Oltre questo punto d'estrema ansia, il fantasma svanisce e comincia l'azione. Abbiamo indicato alcune conseguenze di tale rottura: blocco letterario, *spleen*, accresciuta ostilità contro l'ambiente. Ma per finire vorrei insistere su una conseguenza interiore.

Anche in una fantasia così semplice come quella del sogno del 1856, abbiamo visto la figura del principe prendere forma e, per così dire, nascere dal conflitto con la madre. L'identificazione col padre spettatore e giudice permette di sfuggire all'angoscia del conflitto. (...) Le fasi acute del conflitto non soltanto accentuano questa dissociazione della personalità, ma danno a essa una forma morale. Il principe si constata giustiziere in nome d'un ideale di purezza: punisce tutte le forme di prostituzione, compresa l'arte. Si coglie chiaramente questa trasformazione confrontando i testi nei quali il principe confessa la sua perversità con quelli dove condanna e castiga. (...) Il meccanismo di difesa che vediamo intervenire non si limita alla classica formazione di reazione, in cui la crudeltà si muta in pietà troppo insistente, e il gusto dell'impurità in ossessione della purezza. Il sadismo si soddisfa semplicemente ponendosi al servizio della morale. Il criminale entra nella polizia. L'aggressività dell'istinto, che domanda soltanto di scaricarsi in un modo o nell'altro, viene captata dall'istanza gelosa del super-Io. In altre parole, acquista rilievo la struttura di tipo ossessivo.

(...)

Termino qui questo breve abbozzo delle relazioni tra due figure mitiche intraviste in Baudelaire. Non è possibile confondere l'analisi di questi accordi o drammi intimi con quella dei sentimenti e dei pensieri coscienti del poeta. Il materiale da noi considerato – associazioni involontarie, figure segretamente collegate, fantasmi – differisce, come il nostro metodo, dai dati e dai procedimenti della critica classica. Tuttavia, alla fine i risultati

punti), dove precisa che si tratta di «tendenza inconscia» (quindi, mai approvata dall'io), che si proietta contro immagini sostitutive (quindi, non sarebbe rivolta, in realtà, contro la madre naturale), che anzi si ritorce contro il soggetto stesso (quindi, se è un peccato, è stato già scontato). Tutti accorgimenti che sarebbero inutili se la critica psicoanalitica non avesse la tendenza inevitabile a slittare dall'autore implicito all'autore come persona o personaggio. Infine, Mauron accenna anche a un ultimo rovesciamento della dialettica per cui il negativo si ribalterebbe nel positivo. L'identificazione con il padre giustiziere porterebbe il soggetto a collegarsi ad un «ideale di purezza», cosa che verrebbe confermata anche dal ricorso all'estetica dell'«arte pura», portando per questa a un riscatto del Male nei suoi Fiori. La dissociazione riceverebbe una imprevista soluzione «morale».

Nella parte conclusiva dell'analisi, Mauron si sofferma sul moralismo baudelariano: ma, nel momento in cui questa ipotesi porterebbe agli antipodi di Sartre, la psicocritica si arresta. Infatti, il

di quest'ultima devono concordare con quelli della psicocritica. (...) L'analisi, da parte sua, lascia scorgere parte d'una complessa macchina affettiva, che regola principalmente i contatti della personalità di Baudelaire con la realtà esterna, o piuttosto con le immagini ch'egli se ne fa. Tra questi equilibri interiori, le loro instabilità, i loro punti di rottura (...), mi sembra che si potrebbe arrivare ad un adattamento nei particolari, in quanto rimaniamo sul terreno psicologico. Questi risultati coincidenti mal s'accordano, invece, con le conclusioni d'altri studi che danno risalto a una bipolarità morale. I testi di *Fusées* rivelano già una certa contraddizione poiché classificano l'eroismo e la santità della parte della concentrazione (o dandysmo) e buttano dalla parte della dissipazione (o prostituzione) l'arte, la carità e certi aspetti di Dio stesso. La struttura psichica profonda mi sembra ancor più estranea a considerazioni morali, che appartengono soltanto alla coscienza di Baudelaire, la quale è impacciata nell'accordarli con la condotta dell'uomo e coi fantasmi del poeta. (...) il principe crede di essere più morale della sua vittima. Ma questo giudizio riflette soltanto l'opinione d'una delle parti in causa. Uno psicologo, per il quale i valori sono l'armonia, la ricchezza e l'intensità psichiche d'una personalità intera, non potrebbe dare a una sola istanza questo diritto di giurisdizione assoluta. La genesi di questa istanza ci ha insegnato fin troppo a distinguere la polizia dalla giustizia, il super-Io dal valore. Il Baudelaire degli ultimi anni dà non tanto l'impressione d'un equilibrio morale superiore, quanto quella d'un combattimento contro un'angoscia sempre meno controllata. L'interpretazione ch'egli dà a se stesso del suo male è soltanto un fatto psichico tra tanti altri, e non possiamo considerarlo il principio della creazione che lo precedette.

moralismo viene a galla nel Baudelaire delle pagine diaristiche sull'igiene e la condotta, quindi apparterrebbe al suo lato conscio, che Mauron ritiene che non possa "far testo". Ciò che un autore pensa di sé non può essere mai – per un critico psicoanalitico – completamente vero: la sua auto-intepretazione interesserà, al massimo, come un sintomo tra gli altri. Bisogna quindi andare oltre la coscienza, verso la «struttura psichica profonda», in una zona della personalità dove le «considerazioni morali» non hanno corso. Qui, malgrado tutti gli sforzi di arrivare a un mito, le figure mitiche di Baudelaire rimangono *due*. La psicocritica ribadisce con orgoglio di avere rintracciato, mediante la tecnica associativa, dei collegamenti segreti, invisibili agli altri metodi. Non mi pare però che esca dai limiti della critica psicoanalitica in generale, perché il rinvenimento della «macchina affettiva» che regola i contatti tra l'autore e la realtà non giustifica l'interesse che dovremmo avere per la sua produzione letteraria, e omette i collegamenti sia con l'ordine della tradizione poetica, sia con quello della storia politica e sociale, trascurando altresì la valutazione semiotico-culturale dei, pur interessanti, materiali individuati.

VI

ROMAN JAKOBSON E LA CRITICA FORMAL-STRUTTURALISTA

Roman Jakobson (1896-1982), linguista prestato alla critica letteraria, collega con il suo percorso la stagione del formalismo con quella dello strutturalismo. La sua attività inizia nell’ambito del formalismo russo degli anni Dieci, all’interno del “Circolo linguistico di Mosca”, poi negli anni ’20-30 passa a Praga, dove collabora alle *Tesi del ’29*. Con l’avanzata del nazismo Jakobson si rifugia prima in Scandinavia e poi negli Stati Uniti, dove ha contatti con Claude Lévi-Strauss e con lo strutturalismo. Tra i suoi saggi di analisi testuale ce ne sono due dedicati a poesie di Baudelaire, uno su *I gatti*, scritto nel 1962 in collaborazione proprio con Lévi-Strauss, l’altro su *Spleen*, pubblicato nel 1967 su “Tel Quel”, la rivista della nuova avanguardia francese. Ho scelto di antologizzare il secondo perché affronta lo stesso testo già trattato da Auerbach e consente quindi di confrontare bene due metodi entrambi ispirati alla linguistica.

Come si vedrà, l’analisi di Jakobson è estremamente minuziosa e meticolosa (egli parla di «microscopia»), a volte eccessivamente tecnicistica. Il presupposto è quello formalista della autonomia del testo: per analizzare un testo il più possibile scientificamente bisogna separarlo da tutto il resto e sottoporre a indagine i suoi rapporti interni. Non si tratta tanto di interpretazione, quanto di decodifica del messaggio. O, forse ancora meglio, dello smontaggio del meccanismo (un altro formalista, Viktor Šklovskij, propose l’immagine del critico come meccanico). I formalisti sostengono che il linguaggio poetico differisce da quello d’uso, perché invece di avere un fine pratico, ha la finalità in se stesso (è “autotelico”). Quanto a Jakobson, nel suo periodo maturo, con la relazione *Linguistica e poetica* del 1958, egli ha elaborato una teoria sulla “funzione poetica”, fondata su basi linguistiche. Una volta fissati gli elementi che intervengono nell’atto della comunicazione (mittente, destinatario, contesto, contatto, codice, messaggio), si distinguono le diverse funzioni, a seconda dell’elemento su cui si pone l’accento (orientamento sul mittente-funzione emotiva; orientamento sul destinatario-funzione conativa; orientamento sul contesto-funzione referenziale; orientamento sul contatto-funzione fatica; orientamento sul codice-funzione metalinguistica). Resta il messaggio cui viene collegata, appunto, la funzione poetica. La funzione poetica corrisponde alla «messa a punto rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l’accento posto sul messaggio per se stesso» (*Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 189). Le conseguenze di questo ripiegamento chiamano in causa i due assi linguistici della selezione e della combinazione, basati rispettivamente sul criterio di equivalenza e similarità il primo e sul criterio della diversità in sequenza il secondo. Nella funzione poetica, sostiene Jakobson, si «proietta il principio di equivalenza dall’asse della selezione all’asse della combinazione» (ivi, p. 192). In altre parole, la funzione poetica può essere riconosciuta dai fenomeni di ripetizione e di parallelismo (quelle che ho definito, in un’altra occasione, le “figure della ricorrenza”). Sulla base di questa teoria non ci sorprenderemo di incontrare, nell’analisi jakobsoniana della poesia, la metrica e la rima, i ritorni di suoni simili, osservazioni sintattiche e altri rilevamenti formali. Del resto l’analisi si vuole il più possibile scientifica, e il lato più oggettivo del linguaggio è indubbiamente quello dei significanti (chi può negare che ci sia una rima?), mentre sui significati il terreno si fa più incerto.

Da verificare con attenzione almeno due cose: 1) l’impostazione della decifrazione del testo dovrebbe fare a meno dell’autore: fino a che punto qui l’autore è davvero estromesso dal testo?; 2) fino a che punto è possibile analizzare i significanti senza ricorrere al livello dei significati? Saggeremo il lavoro di Jakobson anche per capire bene se i presupposti formal-strutturalisti non vengano, di fatto, trasgrediti da lui stesso.

UNA MICROSCOPIA DELL'ULTIMO *SPLEEN* NELLE *FLEURS DU MAL*
1967, citato da *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 320-338.

La grammatica, l'arida grammatica stessa, diviene simile a una magia evocatrice; le parole risuscitano, rivestite di ossa e di carne, il sostantivo nella sua maestà sostanziale, l'aggettivo, abito trasparente che lo avvolge e lo colora come una vernice, e il verbo, angelo del movimento, che dà l'avvio alla frase.

BAUDELAIRE, *L'uomo-dio*

L'ultima delle quattro poesie intitolate *Spleen* e incluse nel ciclo *Spleen et idéal*, parte inaugurale delle *Fleurs du mal*, rivela come molte altre composizioni di Baudelaire la «magia evocatrice» della sua opera, «anche dal punto di vista superiore della linguistica», secondo le parole stesse del poeta (...). Ecco la redazione del 1861, che differisce in alcuni punti dal testo dell'edizione originale delle *Fleurs du mal* (1857) e soprattutto dalle bozze di questa prima pubblicazione della poesia.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous vers un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

— Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Anche Jakobson incomincia dal testo, ed è lo stesso di Auerbach, lo *Spleen* collocato per quarto, nella raccolta dei *Fiori del male*. Prima però c'è l'esergo, ed è precisamente un brano dell'autore, Charles Baudelaire in persona. Ciò significa che l'autore non è proprio morto, o almeno non del tutto, se viene chiamato a convalidare l'analisi del testo. La frase posta nel “peristeto” (per dirla con la terminologia di uno strutturalista come Genette) parla del fascino della grammatica e della vitalità funzionale delle sue forme, il sostantivo, l'aggettivo e il verbo, ciascuna dotata del proprio valore. Il critico, allora, può iniziare tranquillo a trarre le sue risultanze dagli aridi dati elencativi dell'analisi linguistica, visto che hanno ricevuto un simile stigma di *poeticità*. A un rapidissimo cenno filologico con datazione (segno che neanche la storia può essere giubilata a cuor leggero e che quindi il testo non è completamente autonomo: non è sospeso nel nulla), segue il

[Quando il cielo discende greve come un coperchio / sull'anima che geme stretta di noia amara / e dell'ultimo orizzonte stringendo tutto il cerchio / ci versa un giorno cupo più della notte nera, // quando la terra è fatta un'umida segreta, / entro cui la Speranza, pipistrello smarrito, / con le sue timide ali sbatte sulle pareti, e va urtando la testa sul soffitto marcito, // quando la pioggia spiega le sue immense strisce / imitando le sbarre di un carcere imponente, / e un popolo di ragni, silenzioso e viscido / tende le reti in fondo a queste nostre menti, // d'improvviso campane esplodono furiose, / lanciando verso il cielo un grido tremendo, / come anime che, erranti, senza patria, pietose / mandino un inatteso e ostinato lamento. // – Funebri cortei, senza la musica e i tamburi, / lenti solcano l'anima. La Speranza, lo sguardo / vinto, piange, e l'Angoscia, che è dispotica e dura, / sul mio capo già chino pianta ora il suo stendardo.]

La poesia, composta di cinque quartine, si conforma già al futuro appello di Verlaine: «*Préfère l'impair*» (1882). Le tre strofe *dispari*, opposte alle due strofe *pari*, comprendono la quartina centrale (III) e le due quartine *esterne* della poesia, cioè l'iniziale (I) e la finale (V), queste ultime opposte alle tre strofe *interne* (II-IV). La strofa centrale si trova in rapporti di similitudine e di contrasto, da una parte con le due strofe *anteriori* (I, II) e dall'altra con le due strofe *posteriori* (IV, V); e a loro volta queste due coppie di strofe convergono e divergono al tempo stesso nella loro struttura grammaticale e lessicale.

Ciascuna delle tre strofe dispari – «Più vaga e più solubile nell'aria» – comporta un riferimento alla prima persona. È qui che si svela, secondo le parole di Baudelaire (*Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains*), «una maniera lirica di sentire»: ormai «il poeta lirico trova occasione di parlare di se stesso». Quattro pronomi di prima persona, di cui un sostantivo (*nous*, v. 4) e tre aggettivi (*nos*, v. 12; *mon*, vv. 18 e 20), compaiono nelle strofe dispari, mentre le due strofe pari ne sono completamente sprovviste. A questi quattro pronomi di prima persona, due al plurale e due al singolare, le stesse strofe dispari oppongono egualmente quattro pronomi di terza persona, di cui due, a loro volta, sono al plurale e due al singolare, e dove uno è di nuovo sostantivo (*il*, v. 4), di fronte a tre aggettivi (*ses*, v. 9; *son*, v. 20). Dei due *ses* nella III strofa, come dei due *mon* nella V, il primo si riferisce ad un sostantivo femminile (*traînées, âme*) e il secondo ad uno maschile (*filets, crâne*). Il passaggio dal doppio plurale *nos* (più precisamente, plurale dell'aggettivo pronominale possessivo alla prima persona plurale) al doppio singolare *mon* (ossia singolare dell'aggettivo pronominale possessivo alla prima persona singolare) materializza il processo graduale di una messa a punto.

Nelle strofe dispari, i pronomi di terza persona si riferiscono solo a soggetti ostili: *il* al *ciel bas et lourd* (I strofa), *ses* a *la pluie* (III strofa), *ses* a *un peuple muet d'infâmes araignées* (III strofa), e *son* a *l'Angoisse atroce* (V strofa). La sintassi di queste strofe stabilisce tra i

testo, le cinque quartine. L'analisi di Jakobson parte da qui, da quel numero cinque, da quel numero dispari. «Preferisci il dispari», come sosterrà il successivo Verlaine (il riferimento è all'*Art poétique*); «dispari è bello» perché crea una molteplicità di collegamenti e movimenti, di alternanza (strofe dispari vs. strofe pari) o di opposizione (strofe anteriori vs. strofe posteriori), facendo perno sulla strofa centrale. Effetti complessi; e non a caso il Verlaine citato (e ri-citato) dirà: «Et pour cela préfère l'impair... / Plus vague et soluble dans l'air».

Che l'autore non sia morto, o non del tutto, lo dimostra anche la presenza della prima persona, rilevata nelle prime battute del saggio. Per la verità a Jakobson di tale presenza interessa soprattutto la distribuzione, che appare relativa alle strofe dispari. Così come trova campo tra i primi rilevamenti la distribuzione dei pronomi possessivi e la loro variazione al singolare o al plurale: che non rimanda a particolari psicologici, ma serve piuttosto al critico per disegnare una trama di parallelismo complesso. Precisamente, tra la III e la V strofa: tra «le sue immense strisce» e i «suoi fili» (III) e «la mia anima» e il «mio cranio» (V). Potremmo benissimo organizzare questi fenomeni in un quadrato combinatorio tipicamente strutturalista:

pronomi, da quelli di prima a quelli di terza persona, un ordine di dipendenza dall’inferiore al superiore: *Il nous* al v. 4 (soggetto-complemento indiretto); nelle strofe III e V, i possessivi di terza persona si riferiscono ai complementi diretti e quelli di prima ai circostanziali: *Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux* (v. 12); *Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir* (v. 20). L’importanza che Baudelaire attribuisce a questa classe grammaticale si riflette nella sua testimonianza: «è una cosa deplorevole vedere un poeta... sopprimere... gli aggettivi possessivi» (*Réflexions*).

In *Spleen*, una catena di corrispondenze foniche accompagna e mette in rilievo il gioco dei pronomi personali e possessivi. Così la parola *nous* (v. 4) inaugura una tripla allitterazione di *n* iniziali seguite da una vocale o semivocale arrotondata: *Il Nous verse un jour Noir plus triste que les Nuits*. La combinazione di una *a* nasale con la sibilante iniziale del pronome è ripetuta in *étalant ses immenses* (v. 7), mentre nel v. 12 *ses* allittera con *cerveaux*. (...) La sequenza *lentement dans mon âme*, con quattro vocali nasali e tre *m*, produce un suono oscurato e velato, come del resto tutta la strofa finale, che presenta la più forte accumulazione di vocali nasali (...) e rende il loro effetto particolarmente sensibile per mezzo di paronomasie: *longs, Lentement, L’Angoisse* (...).

Per il loro carattere più lirico, le strofe dispari presentano un numero elevato di qualificativi. Quattro sostantivi in ciascuna di queste quartine sono direttamente muniti di aggettivi o di partecipi: I strofa: *ciel, esprit, ennui, jour*; III strofa: *traînées, prison, peuple, araignées*; V strofa: *corbillards, Angoisse, crâne, drapeau*. La distribuzione di tutti i qualificativi diretti (non preposizionali) – aggettivi, partecipi uniti ai nomi in funzione d’epiteti e infine avverbi di modo (...) – è perfettamente simmetrica: ciascuna delle due strofe pari ne contiene tre (II strofa: *humide, timide, pourris*; IV strofa: *affreux, errants, opiniâtrement*), ciascuna delle strofe esterne sei (I: *bas, lourd, gémissant, longs, noir, triste*; V strofa: *longs, lentement, atroce, despotique, incliné, noir*) e la strofa centrale cinque (III strofa: *étalant, immenses, vaste, muet, infames*). I partecipi con funzione di epiteti appaiono unicamente nelle quartine dispari, uno per strofa (I strofa: *gémissant*, III: *étalant*, V: *in-cliné*).

	possessivo di terza p.	possessivo di prima p.
sostantivo femminile	le sue strisce	la mia anima
sostantivo maschile	i suoi fili	il mio cranio

E vediamo, fin da questi primi passi, che la sostanza dell’analisi testuale jakobsoniana, in conformità con la sua idea della “funzione poetica”, sarà quella del parallelismo e delle sue problematizzazioni interne.

Ma vediamo anche che l’analisi dei significanti e delle loro posizioni non è mai “pura”. Ecco infatti che, subito dopo, e sempre per evidenziare le strofe dispari, il critico nota il collegarsi dei pronomi di terza persona sempre a “soggetti ostili” (il cielo basso, la pioggia, il popolo dei ragni, l’Angoscia atroce), una indicazione che non potrebbe sussistere senza fare ricorso alla considerazione del significato. E però in primo piano rimane il riscontro della “classe grammaticale” e, immediatamente di seguito, quello dei rimandi allitterativi. I legami sonori costituiscono davvero, come la pioggia e i ragni della poesia, una *rete* di collegamenti. Collegamenti innegabili (non si può dire che la catena di nasali del v. 4 non esiste); collegamenti, ovviamente, propri del testo originale (anche se il traduttore che ho preferito, Antonio Prete, è bravo e la somiglianza dell’italiano al francese gli consente di conservare due “n” su tre); collegamenti, infine, che è sempre molto difficile tradurre in significati – intendo dire che quei dati *restano là*, non possono essere riversati nell’interpretazione del testo, se non a prezzo di fantasiose e opinabili transcodifiche. Allitterazioni e paronomasie “tengono insieme” il testo, ma poi? Che vogliono dire?

Circa i due epitetti della quartina iniziale, ripresi dalla quartina finale con lo stesso numero e lo stesso genere grammaticale, si ricorderà che, secondo le *Réflexions* di Baudelaire, una parola ripetuta sembra denunciare «un disegno determinato» del poeta: *longs ennuis, longs corbillards; jour noir, drapeau noir*. (...) Si noterà pure che i soli doppi epitetti aggettivali di tutta la composizione determinano il primo e l'ultimo soggetto grammaticale: *le ciel bas et lourd; l'Angoisse atroce, despotique*.

(...)

Se si confrontano le due quartine anteriori con le due quartine posteriori, si scopre una ripetizione parziale di parole, che sottende la composizione dell'insieme. La prima strofa della coppia anteriore presenta al secondo verso la parola *l'esprit* che si trova trasposta al plurale e personificata nel penultimo verso della prima delle strofe posteriori: *des esprits*. Gli elementi associati del contesto rafforzano questa correlazione tra *l'esprit gémissant* e *des esprits*... *Qui se mettent à geindre*. Un rapporto simile si stabilisce tra le seconde strofe di queste due coppie: *l'Espérance* (v. 6), *l'Espoir* (v. 18), due sinonimi imparentati, entrambi provvisti di una maiuscola.

(...)

Sur è la prima e l'ultima preposizione che appare in *Spleen*, cioè nella proposizione d'apertura e nella proposizione terminale, ma in nessun'altra parte: *pèse...* *Sur l'esprit gémissant* (vv. 1-2), *Sur mon crâne incliné plante...* (v. 18). Una simmetria speculare (*mirror symmetry*) lega le due costruzioni.

(...)

Jakobson non sembra molto interessato ad andare al di là del mero rilevamento. E, se gli sfugge una indicazione interpretativa (come quando attribuisce certi fenomeni grammaticali al «carattere più lirico» delle strofe dispari), questa rimane generica e non si articola in alcuna spiegazione. Si rimane, piuttosto, sempre sul piano delle categorie e della loro equa distribuzione, enumerando i sostantivi e i qualificativi nelle diverse strofe e registrando una perfetta *simmetria*. Così pure la ripetizione degli epitetti configura una ripresa della prima strofa nell'ultima: le “*lunghe noie*” si rispecchiano nei “*lunghi cortei funebri*”, mentre il “*giorno nero*” trova risposta nel “*vessillo nero*”. Anche in questo caso con uno scambio che si potrebbe convenientemente disporre nel quadrato strutturalista:

	prima strofa: nomi astratti	ultima strofa: nomi concreti
attributo: “lunghe/i”	lunghe noie	lunghi cortei funebri
attributo: “nero”	giorno nero	vessillo nero

Ancora, la ripetizione variata mette in evidenza il rapporto tra I e IV strofa, con la presenza, rispettivamente, di “*spirito*” (singolare) e “*spiriti*” (plurale), entrambi accompagnati dal gemito lamentoso; e tra la II e la V i due sinonimi della “*speranza*” in francese (*Espérance* e *Espoir*), entrambi con la maiuscola, il che significa – ma questo Jakobson non lo considera – che si tratta di due allegorie uguali e distinte. Da ciò deriva un nesso di equivalenza tra strofe anteriori (I-II) e strofe posteriori (IV-V).

Altri nessi si delineano dalla ricorrenza della preposizione “*su*” che allaccia la prima (“*sullo spirito*”) all'ultima strofa (“*sul mio cranio*”). Ma qui, ancora una volta, Jakobson allarga la coppia di opposti in un quartetto di termini legati sul piano semantico. Si tratta di quattro termini chiave (posti in

I quattro complementi preposizionali che abbiamo evidenziato nelle strofe dispari sono strettamente legati sul piano semantico: *Sur l'esprit* (v. 2), *au fond de nos cerveaux* (v. 12), *dans mon âme* (v. 18), *sur mon crâne* (v. 20). Quanto al senso delle parole sussidiarie e al posto del complemento nel verso (inizio del primo o del secondo emistichio), i due termini estremi della serie descritta contrastano con i due termini mediani. D'altra parte il senso del complemento e il suo posto nella strofa (secondo verso del primo o del secondo distico) uniscono i due termini dispari della serie e li oppongono ai termini pari. Il carattere spirituale degli uni e la natura concreta degli altri si connettono alla manifesta tendenza ad assegnare il complemento «d'ordine astratto» al soggetto che designa «un essere materiale», evitando la combinazione dei complementi concreti con i soggetti dello stesso ordine (...). Ancora una volta si può scoprire il segno di questa convinzione del poeta: «l'incanto infinito e misterioso... deriva... dalla regolarità e dalla simmetria, che sono uno dei bisogni fondamentali dello spirito umano, al pari della complicazione e dell'armonia» (*Fusées* XXII).

Una spinta discontinua, diretta dal basso verso l'alto, è la risposta antitetica data dalle strofe pari al movimento oppressivo, diretto dall'alto in basso, che regola le strofe dispari. Se *le ciel* (I strofa) rappresenta il punto di partenza nel gruppo dispari, l'immagine de *la terre* (II strofa) inaugura il gruppo pari.

(...)

Dei due sostantivi concreti di genere animato che figurano nella poesia, quello della strofa dispari designa le *infâmes araignées* che tendono un agguato, quello della strofa pari *une chauve-souris* che cerca di evadere o, secondo l'immagine riferita alla Speranza nella prima redazione di *Spleen*, *Fuyant vers d'autres cieux* (soluzione poi abbandonata). I motivi zoomorfi fanno entrambi uso di consonanti continue reiterate. Così il legame tra soggetto e predicato è segnato da un «gioco fonico»: *chauve-souris...* *s'en va* (vv. 6-7). La «reversibilità» dei fonemi è un procedimento familiare dell'arte poetica di Baudelaire: (...). Ma nello *Spleen* è il solo caso in cui le sibilanti palatali e dentali sono cumulate; fanno contrasto con l'intelaiatura labiale del *peuple muet* e anticipano il fruscio del chirottero dalle «ali timide»: *la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance comme une chauve-souris...* (vv. 5-6).

evidenza, quindi, sulla base del significato e non del significante). Allo “spirito” e al “cranio” (collegati dall’oppressione del “su”) si accompagnano i “cervelli” e l’“anima” (collegati dall’indicazione logistica “in fondo” e “in”). Il quartetto, anche questa volta, è analizzabile come un incrocio, tra i rapporti di posizione (l’ordine di apparizione) e quelli semantici (aspetto immateriale: lo spirito e l’anima; aspetto materiale-organico: i cervelli e il cranio). Rappresentabile, di nuovo, usando il quadrato:

	parte iniziale	parte finale
immateriale	spirito	anima
materiale	cervelli	cranio

L’analisi procede per accumulo, non preoccupandosi delle difficoltà del lettore per i termini tecnici tratti dalla linguistica, né per lo sforzo di controllo sul testo, sempre oscillando tra l’alternanza (strofe dispari-strofe pari) e l’opposizione (prima parte-seconda parte). A vantaggio dell’alternanza va il riscontro del movimento (altro aspetto decisamente semantico): nelle strofe dispari la spinta è verso il basso, nelle strofe pari è verso l’alto. Anche i soggetti animali (i «motivi zoomorfi», dice Jakobson)

L'espansione e la dilatazione delle forme verbali coniugate risultano attenuate nelle quartine pari, se si confrontano con le strofe dispari. Queste ultime non conoscono che l'attivo, mentre nelle due strofe pari si incontrano in più verbi alla voce passiva (*est changée*) e riflessiva (*s'en va, se mettent*). Va pure notato il «riflessivo indiretto» in *Et se cognant la tête* (v. 8) in contrasto con *Il nous verse un jour noir* (v. 4).

(...)

Le strofe dispari, con un tema estensivo, si dividono anzitutto in proposizioni coordinate, mentre ciascuna delle strofe pari, con un disegno semantico ascendente, forma una ipotassi stratificata: *Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / s'en va...* (vv. 6-7) e *AINS QUE des esprits... / QUI se mettent...* (vv. 15-16) La legatura *comme* è comune alle due strofe anteriori (cfr. *pèse comme un couvercle*, v. 1), ma soltanto nelle quartine pari la comparazione ellittica – per es. *comme* (le ferait) *une chauve-souris* – fa parte di una doppia ipotassi, e la legatura porta un accento enfatico: *comme* posto in fine d'emistichio e *Ainsi que*, il primo trisillabo del verso.

È particolarmente significativo che i pronomi della prima persona, che figurano in tutte le quartine dispari e la designano come vittima delle forze ostili, scompaiono nelle quartine pari.

(...)

La novità introdotta dal primo distico della strofa centrale consiste nell'inversione dell'ordine gerarchico fra i termini propri e figurati. Secondo i versi 9-10 è *la pluie étalant ses immenses traînées* che *imita les barreaux* d'una prigione, in modo che il piano metaforico serve di modello al piano fattuale. Già la seconda strofa, trasformando la terra in una segreta, aveva messo i due piani allo stesso livello, e l'elevazione ulteriore del piano metaforico è compiuta nella strofa seguente. Il secondo distico finisce di interiorizzare il simbolo del carcere cosmico, identificando, per giustapposizione, le sbarre di questa vasta prigione con una tela di ragno tesa *au fond de nos cerveaux*. Ogni confine e ogni differenza tra il «terrore del mistero» che avvolge l'universo e il mistero che si riflette nel nostro pensiero sono soppressi: il macrocosmo e il microcosmo «si confondono in una tenebrosa e profonda unità», secondo il linguaggio delle *Correspondances*.

(...)

I versi interni della quartina centrale, ossia le due linee mediane di tutta la poesia, enunciano la trasformazione della prima metafora, sbarre della prigione cosmica, in una seconda metafora, reti tese dai ragni nei nostri cervelli.

(...)

si situano in alternanza, uno nelle pari (il pipistrello) l'altro nelle dispari (i ragni). In questo ultimo caso, il ricorso alla semantica è completato dalle giunzioni foniche, che appartengono al significante e che garantiscono sempre la *conferma* dei collegamenti individuati.

Delle ripetizioni fa parte anche la particella della similitudine, il cosiddetto tramite o copula: il come. Nelle prime due strofe espresso con «comme», nella quarta con «ainsi que». Ma questa non è una semplice ripetizione variata. Le particelle comparative ci immettono nel problema della figurazione retorica e di uno spostamento di campi semantici in senso lato «metaforico». Anche se Jakobson non prende nella dovuta considerazione il passaggio alle personificazioni allegoriche (la Speranza e l'Angoscia) nell'ultima strofa, tuttavia è in grado di notare il passaggio della strofa centrale: è un cambio di impostazione del discorso che inizialmente procede nell'ambito del virtuale-metaforico esplicitamente indicato come «imitazione» (la pioggia *imita* le sbarre di una prigione); poi – nota il critico – parla di fili che vengono tessuti nel nostro cervello, per cui il livello dell'imprigionamento (l'isotopia prigione, per usare la terminologia della semantica strutturale di Greimas) viene direttamente al primo piano della rappresentazione. Poiché l'immagine dei ragni che tessono nel cervello non è certamente realistico-mimetica (cioè verosimile), si potrebbe parlare di uno scivolamento del metaforico nel metamorfico. Jakobson dal canto suo indica una confusione di «macrocosmo» e «microcosmo». Questa *trasformazione* avrebbe luogo, non per caso, nella strofa centrale.

Dopo aver discusso le dicotomie simmetriche di *Spleen* (strofe pari e dispari, centrale e periferiche, anteriori e posteriori, interne ed esterne, iniziale e finale), si deve affrontare la bipartizione sintattica della poesia, divisa fra le prime tre quartine, che contengono le proposizioni subordinate, e le due ultime strofe, composte di proposizioni indipendenti. L'inizio di quest'ultima coppia è segnato – come l'inizio e la fine della poesia – dall'incontro inconsueto di due accenti in cesura: *Des cloches tout à coup sautent avec furie* (v. 13).

Le due parti, di estensione disuguale, rivelano un equilibrio sorprendente nella ripartizione delle categorie grammaticali. Così le prime tre strofe, con il loro triplice *Quand*, contengono sei forme verbali personali (due per strofa) e sei anche le due ultime (tre per strofa), tutte e dodici al presente. Ciascuna delle due parti contiene quattro volte la congiunzione *et* (vv. 1, 3, 8, 11, 14, 15, 17, 19), di cui due (appartenenti alle strofe dispari: vv. 3, 11, 17, 19) introducono una nuova proposizione. Nonostante le modifiche apportate alla quinta strofa durante le versioni successive, il numero delle congiunzioni è rimasto intatto.

Nelle ultime due strofe, il plurale è rappresentato da quattro sostantivi (compresi tre soggetti) e quattro verbi; in compenso, nelle prime tre, tutti i soggetti e i predici sono al singolare, e il plurale dei sostantivi concerne solo nove membri secondari della frase. Le rime comportano otto forme di plurale nelle prime tre quartine e nessuna nelle ultime strofe. Il contrasto è particolarmente vivo fra le strofe contigue delle due parti: ai cinque complementi, i soli nomi che si trovano al plurale nella terza strofa, la quarta oppone ugualmente cinque forme di plurale, ma si tratta di tre predici e di due soggetti.

(...)

I sostantivi che funzionano come soggetti principali nella struttura sintattica di ciascuna strofa sono in numero di quattro in ognuna delle due parti, e gli otto soggetti si ripartiscono in quattro coppie, i cui due termini sono intimamente uniti. L'identità del numero e l'opposizione dei generi caratterizzano ciascuna di queste coppie: *le ciel, la terre*, che differiscono inoltre per la voce del predico, attiva/passiva. Il soggetto della proposizione subordinata nella seconda strofa, *l'Espérance*, anche in armonia con la sua metafora – *une chauve-souris* –, segue il genere del soggetto principale, e la personificazione di questo nome astratto è un procedimento familiare a Baudelaire: «o toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante, / Engendras l'Espérance, – une folle charmante!» (*Les litanies de Satan*). Le due coppie mediane invertono l'ordine dei generi: *La pluie, un peuple*, con un

Insomma, l'analisi ha intessuto tutta una serie di “reti”, basate su suddivisioni, parallelismi e simmetrie proprie sia dei significanti che dei significati. A questo punto, Jakobson torna a considerare la poesia sulla base della costruzione discorsiva, quindi a livello della sintassi. Da questo punto di vista, nel testo si distinguono le prime tre strofe dalle ultime due: le prime tre strofe costituiscono la premessa (il linguista dice: sono le «proposizioni subordinate», rette dai «quando»); le ultime strofe costituiscono le due conseguenze (per il linguista sono le «proposizioni indipendenti»). Jakobson si dichiara sorpreso nel constatare che malgrado la diversa quantità delle parti (3 strofe contro 2), c'è parità di elementi, sia per quanto riguarda le forme verbali personali, che per il numero delle congiunzioni (ma guarda un po' cosa va a contare un critico formalista!). In compenso, di fronte a queste equivalenze, altri elementi sottolineano il contrasto.

Un andamento ancora diverso è tratto dal susseguirsi dei «soggetti principali». Qui noterei subito l'intervento dell'interpretazione. Infatti, diversamente dalle vere e proprie categorie grammaticali o – arrivano subito dopo – delle rime (che sono categorie metriche), l'individuazione di un “soggetto principale” tra tutti i soggetti presenti necessita di una scelta in base a una riflessione interpretativa. Tanto più che i «soggetti principali» vengono a essere organizzati per coppie. Sennonché il nostro

accostamento paronimico dei due termini – l’uno proprio e l’altro figurato –, che testimoniano della tendenza a differenziare i due piani mediante l’uso degli articoli: definito per i termini propri, indefinito per i tropi (cfr. *le ciel – un couvercle*; *la terre – un cachot*, *l’Espérance – une chauve-souris*; *la pluie – une vaste prison*); *Des cloches, des longs corbillards*, con una allitterazione delle velari e una contiguità tradizionale tra lo scampanio delle campane e il corteo funebre. Il soggetto della proposizione subordinata, *esprits* (v. 15) si accorda per il numero con i due soggetti principali e anticipa il genere di *corbillards*. L’ultima coppia ritorna all’ordine iniziale dei generi: *l’Espoir, l’Angoisse*, contrassegnati da una maiuscola e legati entrambi da un inizio vocalico e da un’assonanza nella loro ultima sillaba. «Angoisse et vif espoir» (*Le rêve d’un curieux*) sono affini e insieme opposti nell’opera di Baudelaire. Il fattore funesto, maschile all’inizio della poesia (*ciel*), cambia in un femminile nell’epilogo (*l’Angoisse*), mentre la tragica sorte prima assegnata ai femminili (*la terre, l’Espérance*) sceglie alla fine un soggetto maschile (*l’Espoir*).

Lo stesso principio di dissimilazione che si nota nella distribuzione dei generi e degli articoli traspare a volte anche nel trattamento dei numeri (per esempio *S’en va battant les murs* (pl.) *de son aile timide* (sing.) *Et se cognant la tête* (sing.) *à des plafonds pourris* (pl.)). La struttura delle dieci rime di *Spleen* è sottoposta a sua volta a un processo di dissimilazione. In cinque casi i sostantivi e in un caso gli aggettivi rimano fra loro; tre volte l’aggettivo e una volta l’avverbio rimano col sostantivo; in due rime i generi e in una rima i numeri divergono, ma ciò che resta costantemente dissimile è la funzione sintattica delle parole che rimano.

(...)

Fin dal primo verso di *Spleen*, il cielo basso e greve, che pesa come un coperchio, risveglia immediatamente un’associazione convenzionale con la tomba, ma la poesia sviluppa un’altra catena di metafore, del tutto differente: un’umida segreta, con i muri e i soffitti marciti, una vasta prigione con sbarre. (...) Benché i *plafonds pourris* contro cui la Speranza batte la testa possano far pensare il lettore piuttosto a un cimitero, è soltanto nella strofa finale che la pretesa prigione «si muta in una tomba», secondo la formula suggerita da Baudelaire nel penultimo *Spleen*.

Quando il locutore, segnalato dai possessivi della prima persona singolare, emerge nella

critico, tra le possibili opposizioni che poteva sfruttare, utilizza precisamente l’opposizione che gli suggerisce la grammatica, vale a dire quella maschile-femminile. Avremo allora questo schema:

Strofa	primo soggetto	secondo soggetto	schema della coppia
I strofa	il cielo	l’orizzonte	maschile - maschile
II strofa	la terra	la speranza (Espérance)	femminile - femminile
III strofa	la pioggia	un popolo di ragni	femminile - maschile
IV strofa	le campane	gli spiriti	femminile - maschile
V strofa	la Speranza (Espoir)	l’Angoscia	maschile - femminile

Ottieniamo, insomma, una ripartizione ancora diversa. Vi è dunque, nel seno della costruzione per simmetria, un «principio di dissimilazione». Questo entra in gioco anche per quanto riguarda le rime. Jakobson non chiama in causa la differenza della metrica francese tra rime maschili e femminili, ma insiste piuttosto sulla identità-differenza delle categorie grammaticali delle parole accoppiate dalla rima. L’andamento è il seguente:

strofa finale di *Spleen*, la simbologia funebre si sovrappone a quella della prigione. È *dans mon âme* che il Te Deum delle campane evocato dalla penultima quartina si trova reinterpretato come un rintocco funebre seguito da un corteo silenzioso di carri mortuari. Il verso 17 – *Et de longs corbillards, sans tambours ni musique* – ripete, variandola, la costruzione del v. 15: *Ainsi que des esprits errants et sans patrie*. Le due quartine posteriori sono le sole ad usare la preposizione annullante *sans*. (...) Nella prima proposizione dell'ultima quartina, lo spirituale, l'anima di chi conduce il monologo, diventa il luogo di un corteo funebre, concreto e multiplo. L'io, presentato nella sua interiorità spirituale, ricompare materializzato e percepito dall'esterno: *Sur mon crâne incliné* – inclinato in segno di rassegnazione o nell'accasciamento che precede la morte? Il cranio, sineddoche della testa, anticipa lo scheletro denudato d'un cadavere, mentre il soggetto, *Angoisse*, nome astratto personificato, per contrasto con i *corbillards* della prima proposizione, appartiene alla sfera dello spirituale. Ora l'azione di questo soggetto astratto, come l'oggetto diretto che esso regge, sono in compenso assolutamente concreti: *l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir*, emblema di lutto. Permane la reversibilità dei due rapporti conversi. La terribile visione dei funerali universali nell'anima dell'individuo si fonde con l'immagine di questo individuo che rende l'anima nel terrore dell'universo.

Fra le due proposizioni marginali dell'epilogo, se ne intercala una terza, che risponde alla seconda quartina, cioè alla seconda delle tre proposizioni coordinate che compongono la protasi della prima frase della poesia: questa seconda proposizione della quartina finale descrive la sorte della Speranza, che, vinta, si seppellisce nel grembo dell'universo dopo aver tragicamente fallito nel vano tentativo di battere la volta celeste con la sua timida ala, priva di audacia. Posta fra *corbillards* e *Angoisse*, la parola *Espoir* condivide il maschile del primo soggetto e il singolare del secondo. Questa proposizione, priva, come la seconda strofa, di ogni rinvio alla prima persona, è guidata solo dal concetto astratto e impersonale della Speranza. Questa astrazione universalizzata separa nettamente le due proposizioni che assumono il doppio aspetto dell'io, lo spirituale e il naturale. La proposizione che qui esaminiamo, la sola di tutta la poesia che presenti un *enjambement* al confine di due distici e produca due brevi *rejets* (*Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir, / Vaincu, pleure, et*

Strofa	rima	categorie	risultato
I strofa	couvercle - cercle ennuis - nuits	sostantivo-sostantivo (singolari) sostantivo-sostantivo (plurali)	identità identità
II strofa	humide - timide chauve-souris - pourris	aggettivo-aggettivo (singolari) sostantivo-aggettivo (sing.-plur.)	identità differenza
III strofa	traînées – araignées barreaux - cerveaux	sostantivo-sostantivo (plurali) sostantivo-sostantivo (plurali)	identità identità
IV strofa	furie - patrie hurlement - opiniâtrement	sostantivo-sostantivo (singolari) sostantivo-avverbio	identità differenza
V strofa	musique - despotique Espoir - noir	sostantivo-aggettivo (singolari) sostantivo-aggettivo (singolari)	differenza differenza

E Jakobson nota che – quanto a funzione sintattica – la differenza si impone.

Ma arriviamo nella parte più interessante dell'analisi che riguarda il significato. O meglio le suggestioni, le sfumature, le associazioni del significato. L'immagine di apertura, il «coperchio», fa pensare alla tomba (non viene contemplata l'associazione suggerita da Auerbach, quella con la pentola). Nel complesso della poesia, però, prevale un'altra “catena metaforica” che rimanda alla prigione. È vero che i “soffitti marciti” sarebbero condivisi anche dal cimitero, tuttavia Jakobson indica che solo nell'ultima strofa c'è un passaggio deciso all'isotopia funebre: il corteo, il cranio (facilmente avvicinabile al teschio), la bandiera nera che l'Angoscia vi pianta senza remissione. Dalla “prigione cosmica” ai “funerali universali” dell'individuo. Siamo, insomma, dalle parti del senso

l'Angoisse atroce, despotique), si distacca con un asindeto dalla proposizione introspettiva che la precede; quest'ultima al contrario comincia con un *Et* (v. 17) che forma una «giunzione anaforica» tra le due frasi indipendenti. (...) Inoltre la presenza della congiunzione davanti alla prima proposizione della quartina finale, e la sua assenza dopo quest'ultima, uniscono strettamente i termini della coppia *cloches-corbillards* e li separano dalla coppia seguente *Espoir-Angoisse*.

(...)

In questa composizione, come in *Les chats*, sonetto che appartiene alla stessa raccolta, si notano numerose divisioni del testo, che sono «perfettamente nette, sia dal punto di vista grammaticale sia da quello dei rapporti semantici tra le diverse parti della poesia». Tra questi principi rivali che regolano le varie classificazioni delle strofe in *Spleen*, una tricotomia simmetrica pone a confronto la quartina centrale con due quartine preposte e due posposte, stabilendo una equivalenza fra le due strofe anteriori e le due strofe posteriori (2/2). Questa tricotomia (2 + 1 + 2) implica d'altra parte una disparità tra le strofe pari e le dispari reciprocamente opposte (2/3).

Una dicotomia asimmetrica è basata sull'opposizione sintattica delle prime tre strofe *subordinate* alle due ultime che sono indipendenti (3/2).

Le prime tre strofe presentano allo stesso tempo tre proposizioni *coordinate* corrispondenti alle tre proposizioni coordinate della quinta strofa (3/1), mentre la quarta strofa, l'*apodosi* – la sola strofa della poesia senza proposizioni coordinate, e la sola che usi verbi coordinati all'interno d'una proposizione –, costituisce la parte centrale di questa tricotomia asimmetrica (3 + 1 + 1).

Un'altra dicotomia ancor meno simmetrica della prima si aggiunge alle classificazioni precedenti: il testo contiene due *frasi*, una di quattro e l'altra di una sola strofa (4/1), l'unica strofa della poesia sprovvista di proposizioni subordinate sia esplicite sia ellittiche. Di questi quattro principi di composizione ciascun aspetto successivo aumenta la portata della quartina epilogo, che finisce col diventare l'equivalente di tutto il quartetto anteriore.

Il disgusto della vita o il rifiuto dell'essere, implicati nel monosillabo straniero che serve di titolo alla poesia, hanno trovato la loro conclusione ineluttabile nei tropi funebri della strofa finale, dove i *longs ennuis* che s'impadroniscono dello spirito sono metamorfosati in *longs corbillards* che popolano *mon âme*, e il *jour noir* che versa su di noi un cielo opprimente si muta in un *drapeau noir* che l'angoscia mortale pianta *sur mon crâne*. Si ricorderà l'opinione di Baudelaire sulle similitudini, le metafore e gli epitetti poetici, attinti «nel fondo

complessivo, non più assicurati ai dati dei rinvenimenti formali oggettivi. Jakobson si sofferma sull'inserimento, nella quartina “funebre” della Speranza contrapposta all'Angoscia e però sottomessa alla sconfitta. Nota anche che qui il discorso abbandona completamente la prima persona (che sia in vista la morte dell'autore?) e mette in scena dei concetti “astratti e impersonali”. Resta a ragionare in termini di allegoria, il critico formal-strutturalista provvede poi subito a corredare il suo spunto (lasciato come tale) con le solite indagini di posizione e i soliti conteggi.

La parte conclusiva, che ricorda anche l'altra analisi baudelairiana compiuta da Jakobson con la collaborazione di Lévi-Strauss sul testo de *I gatti*, riassume le diverse ripartizioni trovate nel corso della ricerca e quindi conferma il gioco di equivalenza-differenza della struttura. La prima disposizione ha la simmetria dell'opposizione: due strofe anteriori e due posteriori, separate da una strofa-perno (otteniamo: 2 + 1 + 2). La seconda disposizione ha la simmetria dell'alternanza tra strofe dispari e pari: D – P – D – P – D (quindi: tre D contro due P). La terza disposizione è asimmetrica: separa le strofe che contengono proposizioni coordinate (le prime tre e l'ultima), da quella che non ne ha (la IV); risultato 3 + 1 + 1. Jakobson ricorda che la quarta strofa contiene l'*apodosi*, vale a dire, nei termini grammaticali del periodo ipotetico, la frase principale sottoposta a condizione: quando questo (protasi), allora questo (apodosi). Considerando l'organizzazione sintattica si ottiene un'altra disposizione asimmetrica, perché la prima frase copre 4 strofe e la seconda solo l'ultima

inesauribile dell'analogia universale» (*Réflexions*).

Quattro poesie nelle *Fleurs du Mal* hanno lo stesso titolo *Spleen*, senza che la parola, col suo fonetismo un po' estraneo al francese (che richiede una protesi vocalica), appaia nel testo. Ora, l'ultima poesia che porta questo titolo fa chiare allusioni a questa «parola tema» e l'anagramma progressivamente, ripetendo soprattutto i nessi *sp*, *pl* e, con uno scambio di liquide, il triplice *spr*: *esPRIT*, *PLuS*; *EsPERANCE*, *PLafonds*; *PLUIE*, *PRISON*, *peUPLE*; *esPRITS*; *EsPOIR*, *PLEURE*, *desPOTIQUE*. Quanto all'ultimo verso, esso abbozza un anagramma dell'intero vocabolo: *sur mon crâNE incliné PLante son drapeau Noir*. (...)

Preoccupazioni anagrammatiche riguardo alla parola-titolo di una poesia non sono affatto eccezionali in Baudelaire. (...) Il «furore del gioco fonico», come lo ha definito Ferdinand de Saussure nella sua lettera a Meillet, e l'intreccio insolito dei significati formali, grammaticali, dunque astratti, non possono non giocare un ruolo fondamentale nell'opera del poeta che considerò la lingua e la scrittura «come operazioni magiche, magia evocatrice» e dichiarò l'arabesco «il più ideale di tutti i disegni» (*Fusées* VI, XVII). Nel suo studio magistrale sull'opera di Eugène Delacroix e in accordo con le opinioni dello stesso pittore, Baudelaire, pur riconoscendo la qualità drammatica del soggetto in arte, confessa che la linea, con le sue sinuosità, è capace di penetrarlo «di un piacere del tutto estraneo al soggetto» e che una figura ben disegnata «non deve il suo fascino se non all'arabesco che essa ritaglia nello spazio». Egli esalta la nobiltà dell'astrazione contenuta nella linea e nel colore dell'artista. Evidentemente la grammatica della poesia deve aver conquistato «il letterato» (*Fusées* VI), che rifiutava come segno di debolezza morbosa ogni «entusiasmo che si volge ad altre cose che ad astrazioni» .

(otteniamo: 4 + 1). Ci troveremmo quindi di fronte a una costruzione complessa, dove la simmetria si rafforza tanto più per la dissimmetria che deve ospitare. Tuttavia, in questo tipo di lavoro formale, il testo moderno non sarebbe sostanzialmente diverso da quello classico.

Jakobson ha dunque sfiorato il problema del senso e le sue articolazioni. Nelle sue note finali resta pienamente formalista, fuori del piano della storia. Alla fine dell'analisi Jakobson ricorre a Saussure, il grande padre della linguistica novecentesca, e al suo interesse per gli anagrammi. Chi lo desidera può documentarsi sul libro *Le parole sotto le parole*, curato da Jean Starobinski (Genova, il Melangolo, 1982). Più esattamente la ricerca di Saussure va dall'anagramma all'*ipogramma*: non si tratterebbe più di una parola composta con le stesse lettere di un'altra (per esempio «attore» e «teatro»), bensì della «disseminazione» nel testo, attraverso le allitterazioni, delle lettere di una parola -chiave. Nel caso di Baudelaire, secondo Jakobson, la matrice è la parola del titolo, *spleen*, che per altro è posta in testa a quattro componimenti consecutivi (per questo si parla, per la poesia in esame di «quarto *Spleen*»). I frammenti sonori di questa parola («sp», «pl», «n», «in») si trovano incastrati in molte parole del testo, come se essa fosse stata assunta da «generatore» verbale. Jakobson quindi conclude con il richiamo al «gioco fonico», nel segno del significante. Secondo lui ciò costituisce un «elogio dell'astrazione». Tuttavia, come abbiamo visto nel corso della sua stessa analisi, il rinvenimento dei ricorsi sonori non funziona mai senza un collegamento con i significati. Il formalismo puro rimane sul piano descrittivo: la domanda dell'interpretazione («e allora cosa significa?») lo segue sempre come uno scomodo compagno.

VII

BARBARA JOHNSON E LA CRITICA DECOSTRUZIONISTA

La critica della decostruzione si è sviluppata negli Stati Uniti seguendo le orme del poststrutturalismo francese (soprattutto di Derrida e di Foucault). Lo strutturalismo aveva segnato i propri presupposti sul rinvenimento del funzionamento del testo e sulla sua decifrazione in base a un codice. La decostruzione inverte questo fattore di base e, ferma restando l'opinione sulla natura linguistica del testo, ne presuppone la sostanziale *ambiguità*: il che vuol dire che il testo non ha mai un solo codice, ma almeno due che non possono mai conciliarsi; e che, perciò, quello che può trovare l'analisi è un *disfunzionamento*. Il linguaggio, insomma, per i decostruzionisti, si articola sempre su uno scompenso, su una contraddizione: tra significante e significato, tra valore conoscitivo e valore pragmatico, tra significato letterale e significato figurale (retorico), all'interno delle figure retoriche tra metafora (la somiglianza) e metonimia (la contiguità). Come ha affermato il capofila del decostruzionismo americano, Paul de Man, «La decostruzione non è qualcosa che noi abbiamo aggiunto al testo, ma essa presiedeva alla sua costituzione. Un testo letterario afferma e nega simultaneamente l'autorità del proprio modo retorico» (*Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, p. 25). Ogni testo diventa l'allegoria della propria illeggibilità. Il problema è che, dipendendo dal linguaggio in quanto tale, ciò è vero per qualsiasi testo. La contraddizione non nasce dagli squilibri e dalle disuguaglianze della società e della storia e non caratterizza una tendenza rispetto ad altre.

Come rappresentante della critica decostruzionista ho scelto Barbara Johnson e il suo lavoro sul rapporto tra versi e prosa in Baudelaire. La sua ipotesi è che, accostando i *Piccoli poemi in prosa* dello *Spleen di Parigi* alle poesie dei *Fiori del Male* non si verifichi una semplice trasposizione e neppure un corollario ripetitivo, bensì uno scontro, una correzione e una messa in crisi. La prosa del secondo Baudelaire decostruisce la poesia del primo. Per l'esattezza, mentre in versi emerge un'idea lirica di pienezza e di unità delle sensazioni, la prosa mostra la scissione e abbassa nel *prosaico* qualsiasi pretesa di superiorità illuminante. In questa vera e propria "lotta dei codici" il poema in prosa, di per sé genere doppio e a metà strada, mostra con evidenza il solco della contraddizione e, quanto all'allegoria, simboleggia «il codice della non-totalità di tutti i codici». Nel suo libro *Défigurations du langage poétique*, da cui citerò tra breve, la Johnson presenta diversi capitoli interessanti, soprattutto quelli che mettono a confronto una poesia e una prosa con il medesimo titolo o sul medesimo tema, mostrando come le rielaborazioni non siano semplici ricalchi o parafrasi, ma siano concorrenziali e alternative. Ho scelto però di inserire qui un capitolo che tratta soltanto di una prosa, *Il tiratore galante*, e dove si sviluppano con grande sfoggio dialettico i contrasti interni della "figurazione" retorica. Ho scelto questa parte (che corrisponde al capitolo IV del libro) non solo perché rappresenta il nucleo iniziale dello studio baudelairiano, ma anche perché potevo disporre, in assenza di traduzione italiana, del confronto con una versione in inglese (*Disfiguring poetic language*, inserito in *A World of Difference*, The Johns Hopkins University Press, 1987).

Chi poi volesse vedere all'opera direttamente il maestro della decostruzione, può procurarsi il saggio *Anthropomorphism and Trope in the Lyric* (raccolto in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia U. P., 1984) dove de Man interpreta il testo di *Obsession* come "rilettura" delle *Correspondences*: un testo decostruisce l'altro.

DEFIGURAZIONI

1975, tradotto da *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 83-100

Come forse qualsiasi poesia i *Petits Poèmes en prose*, è facile vederlo, costituiscono una riflessione sul funzionamento del linguaggio e in particolare del linguaggio *figurato*. Proseguiamo dunque il nostro studio sul modo in cui Baudelaire *drammatizza* la retorica esaminando un testo che, stavolta, parla *esplicitamente*, oltre che figurativamente, della figura. Si tratta de *Le galant tireur*:

Mentre la vettura attraversava il bosco, la fece fermare nelle vicinanze di un tiro a segno, dicendo che gli sarebbe piaciuto sparare qualche colpo per *ammazzare* il Tempo. Ammazzare un tale mostro non è forse la più ordinaria e la più legittima delle occupazioni per ogni vivo? Così offrì galantemente la mano alla diletta, alla sua deliziosa e detestabile consorte, alla compagna misteriosa alla quale deve piaceri e dolori in quantità, e forse anche una gran parte del suo genio.

Molti colpi andarono lontani dal bersaglio prefissato; una palla si conficcò perfino sotto la copertura; e dato che li accanto quell'affascinante creatura gli rideva follemente, burlandosi di un marito maldestro, egli si voltò di scatto contro di lei e l'apostrofò bruscamente: «Guardate un po' quella bambola, quella laggia, a destra, col naso per aria e l'aspetto tanto altero. Ebbene, caro il mio angelo, *penserò proprio che siate voi*». E chiuse gli occhi e premette il grilletto. E la bambola fu decapitata di netto.

Allora, inchinandosi alla sua diletta, deliziosa e detestabile consorte, alla sua Musa spietata e inesorabile, baciandole rispettosamente la mano, aggiunse: «Ah, mio caro angelo, quanto vi debbo ringraziare per la mia destrezza!»

I. Per ammazzare il tempo

Fin dalla prima frase la questione della figura – o la figura della questione – viene posta *tipograficamente*. Scrivendo «*ammazzare* il Tempo» invece di «*ammazzare* il tempo», Baudelaire ha restituito a una semplice figura d'uso la forza d'urto che l'abitudine linguistica le aveva tolto. Il corsivo rende al verbo «*ammazzare*» tutta la sua letteralità, accentuata

La dichiarazione iniziale di Barbara Johnson riguarda la metalinguistica del testo di Baudelaire: sappiamo che non seguirà una semplice analisi sul significato del testo in questione, ma che il discorso critico andrà dal piccolo al grande, dal particolare passo del singolo testo alla questione nodale del linguaggio «figurato» in quanto tale. Poiché sappiamo che la decostruzione (a partire dal saggio di de Man *Semiotica e retorica*, compreso nelle *Allegorie della lettura*) si basa sulla discrasia dei due significati, letterale e figurato, possiamo aspettarci esattamente una forte problematicità del funzionamento della figura: non resteremo delusi.

Ma intanto, ecco il testo che fungerà da base per la riflessione teorica e per lo sventagliamento delle risorse *derridaiste* della decostruzione. Si tratta del XLIII dei *Piccoli poemi in prosa* o, come vengono anche chiamati, *Lo Spleen di Parigi*. Il titolo è *Le galant tireur*, il tiratore galante. Come si vedrà anche a una prima lettura non è poi proprio «galante» questo tiratore e il suo rapporto con la consorte, definita nel testo «deliziosa e detestabile», è quanto mai ambivalente e potrebbe dar luogo a una lettura femminista abbastanza critica. Sebbene in altri luoghi la Johnson non sia lontana da posizioni femministe (legando strettamente decostruzione e femminismo: se «l'ingiustizia verso le donne è stata ed è perpetrata nel nome di un falso concetto di identità, allora decostruire l'identità può aiutare la liberazione» – ha detto in sede di intervista) e anche a proposito dell'allegoria si sia posta l'interrogativo sul perché si tratti spesso di una donna (cfr. *Women and Allegory*, in *The Wake of Deconstruction*, London, Blackwell, 1984), qui invece non è presente alcuna riprovazione morale verso il comportamento del tiratore che per divertimento spara alla bambolina e la colpisce solo quando pensa che il bersaglio sia la moglie. Nessuna facile polemica e nessuna psicoanalisi dell'autore. La Johnson procede rigorosamente, come ha annunciato all'inizio, sulle figure del testo. La prima figura, dice la commentatrice, è prodotta «tipograficamente». Il personaggio si ferma ai

dall'associazione con l'attività di sparare. Così, paradossalmente, è attraverso il verbo "ammazzare" che viene resuscitata una figura "morta". Ma è ugualmente grazie al rafforzamento della personificazione conferita dalla maiuscola della parola "Tempo" che viene restaurata la figuratività. Letteralizzazione da un lato, figurazione dall'altro. Si potrebbe dire: rafforzamento dello scarto tra il proprio e il figurato. Ma in questa frase *dov'è*, di fatto, la figura? Lo spostamento figurale si opera tra un senso figurato e un senso letterale oppure tra una figura morta e una figura resuscitata?

(...) Occorre comunque arrendersi all'evidenza di un paradosso: la figura non conferisce al tempo lo statuto di essere vivente che per toglierglielo subito, ammazzandolo: il tempo non viene personificato se non per essere abbattuto. Tale paradosso è più sottile di quanto non sembri, perché, facendo oscillare il Tempo tra la vita e la morte, la figura "dimentica" che il tempo è precisamente il nome di questa stessa oscillazione. La logica figurale del testo si può dunque leggere nel modo seguente:

- | | |
|--|---|
| senso figurato di "Tempo" | 1. La figura prova ad ammazzare il tempo. |
| | 2. Per ammazzare il tempo, la figura gli dà vita, cioè lo personifica; ma il tempo viene reso vivo solo per essere ammazzato. |
| operazione di inscrizione della figura | 3. La figura funziona dunque secondo una alternanza tra vita e morte. |
| senso letterale del "tempo" | 4. Il nome di questa alternanza tra la vita e la morte è il tempo stesso. |

Lo *scarto* tra il senso letterale e il senso figurato della parola "tempo" non è allora che la

baracconi del tiro a segno, perché si annoia e vuole "ammazzare il tempo". La frase "ammazzare il tempo" è una metafora ormai così entrata nell'uso da non essere quasi avvertita. Ma qui Baudelaire interviene con due tocchi particolari: mette "ammazzare" in corsivo e regala al "tempo" la maiuscola. La prima mossa significa che dobbiamo stare attenti al senso della parola, che ritorna verso il suo significato letterale, in quanto il personaggio spara per davvero; la seconda mossa crea dal termine astratto una classica allegoria, il tempo viene personificato. Con questo duplice trattamento la figura consumata riprende vita: in italiano, in questi casi, si parla di "reviviscenza" della metafora; la Johnson usa il termine ancora più forte di "resuscitare". E cominciamo già a entrare nel mondo dei paradossi decostruzionistici, dai ribaltamenti che troveremo in così grande abbondanza, da diventare addirittura troppo facili e gratuiti: un paradosso è che il tempo diventi vivo (con la personificazione) solo per essere ammazzato; un altro paradosso è che la figura resusciti (cioè torni in vita) nel mezzo di un ammazzamento. Mentre intanto, come decostruzione vuole, i solchi della differenza si moltiplicano. Se un primo solco si apre tra significato letterale e significato retorico, con il fatto (già segnalato da de Man a proposito della domanda retorica) che il letterale può diventare a sua volta la figura più sorprendente, come in questo caso quando, per "ammazzare il tempo" non ci aspetteremmo proprio che si sparasse per davvero a qualcuno.

Ciò che sembra semplice, una metafora rivitalizzata, diventa assai complesso: il movimento della prima figura ricompare suddiviso addirittura in sei passaggi, dove il passaggio del Tempo personificato dalla vita alla morte è visto esattamente come il percorso del "tempo" e quindi la sua riaffermazione. Il senso letterale di "tempo" deve essere quindi soppresso per mettere in moto tutti i giochi sulla sua eliminazione. Soppresso o "forcluso", come scrive la Johnson utilizzando un termine della psicoanalisi di Lacan che indica qualcosa di non semplicemente "rimosso" o spostato, ma di allontanato del tutto in modo irrecuperabile (di passaggio, la presenza di Lacan è molto forte in questo scritto).

paradosso della figura

Operazione di cancellazione della figura

5. Perciò, se la figura eliminasse il tempo eliminerebbe questa alternanza che è la sola a poterla rendere capace di eliminare il tempo: la figura eliminerebbe la legge stessa che la fa funzionare.

6. La figura deve quindi “dimenticare” il senso letterale della parola “tempo” (alternanza tra la vita e la morte) per cercare di ammazzarlo (di farne una Persona). Nello stesso tempo, è lo scarto stesso tra il senso letterale e il senso figurato che è *eliminato* per mezzo di questa *forclusione del senso letterale*. Per funzionare la figura cancella il senso letterale di cui è ritenuta essere uno scarto.

maschera di una operazione figurale di dimenticanza, di *cancellazione dello scarto*, che raggiunge il suo fine mediante la forclusione dell’esistenza del senso letterale. Lo spazio figurale non si produce *tra* un senso e l’altro, ma *all’interno* della possibilità medesima di un senso.

Torniamo alla seconda lettura, secondo la quale la figura non si situerebbe più tra un senso letterale e un senso figurato, ma tra una figura morta e una figura resuscitata: tra “ammazzare il tempo” e «ammazzare il Tempo». Se la figura “ammazzare il tempo”, come suol dirsi, è morta, chi è che l’ha ammazzata? La risposta è: proprio *il tempo*. La figura resuscitata, cancellando l’attività del tempo *sulla* figura, *ammazza* effettivamente il tempo che aveva consumato, ucciso, la figura: l’operazione figurale di reviviscenza è dunque l’immagine stessa del *senso* della figura “ammazzare il tempo”. Ma l’annullamento dell’azione del tempo sulla figura non può essere portato a termine che per mezzo dell’accrescimento di una personificazione della parola “Tempo” *nella* figura. Detto altrimenti: il tempo che agisce *sulla* figura non può essere ammazzato se il tempo non vive *nella* figura. Non si ammazza il tempo che resuscitandolo; il senso della figura, il suo *enunciato*, non si realizza che attraverso una *enunciazione* che lo contraddice.

Ma questa figura resuscitata è proprio *la stessa* che era morta? Non ne è piuttosto la *parodia*? Parodia creata non solo da una messa in scena iperbolica (che presta letteralmente delle armi per uccidere il tempo), ma anche dal fatto che, per funzionare, la figura resuscitata deve giocare sulla sua propria morte, e prendersi gioco del suo cadavere.

Bisogna riconoscere che la lezione decostruzionista ha dotato la Johnson di una capacità di rovesciamento paradossale pressoché inesauribile: infatti, tornando alla questione della metafora “morta” la commentatrice nota che il suo uccisore è per l’appunto il tempo che opacizza le figure, con la ripetizione dell’uso. Si tratta allora, proprio di annullare (ammazzare) il tempo: solo che la reviviscenza sfrutta una possibilità (la personificazione) che rende il tempo nuovamente vivo. Insomma il tempo è vivo o morto, qui? L’enunciato e l’enunciazione si contraddicono, dice la Johnson, e la decostruzione sottintende che non potrebbero fare diversamente. Sia a livello dello scarto tra letterale e figurato che a quello tra metafora consunta e metafora creativa si conferma un funzionamento della figura paradossale e auto-cancellatorio: che si prenda troppo sul serio o che sia la parodia di se stessa, la figura procede a distruggere ciò su cui si fonda. Questo naturalmente emerge dalla attenzione puntigliosa della lettura: l’intenzione dell’autore (c’è da scommettere che Baudelaire non abbia previsto proprio tutti questi risvolti incrociati del suo testo) non è mai chiamata in causa e non fa problema, qui.

Abbiamo esaminato due letture possibili dell'operazione figurale posta in gioco dall'espressione «*ammazzare il Tempo*». Queste due letture partivano da due ipotesi teoriche differenti riguardo allo spazio specifico dell'operazione figurale. La prima lettura situava lo spazio figurale nello scarto tra senso letterale e figurato; la seconda lettura situava lo spazio figurale nel décalage tra una figura morta e una figura resuscitata. Tuttavia, spinte alle loro conseguenze logiche le due letture, quanto sono effettivamente diverse l'una dall'altra? Il *funzionamento* figurale che svelano non è essenzialmente lo stesso? Nella prima lettura abbiamo visto che lo scarto tra senso letterale e figurato non poteva stabilirsi che a costo della propria cancellazione. Nella seconda lettura abbiamo visto che la figura resuscitata non poteva vivere che del proprio cadavere. Le due letture dunque funzionano entrambe per decostruzione delle loro ipotesi di partenza, sfociando nella stessa conclusione paradossale: la figura non vive che della propria morte. In entrambi i casi, l'efficacia della figura sta in una morte, in una dimenticanza, in una cancellazione. La figura porta la morte in se stessa, non perché contenga la sua distruzione, ma perché si costituisce proprio sulla distruzione di ciò che la fonda.

II. La decapitazione

Ritorniamo ora al testo di Baudelaire. Se il «bersaglio prefissato» del tiratore è all'inizio il Tempo, non è però il Tempo che egli riesce a colpire con la sua pallottola, ma una bambola. Una bambola di cui il testo sottolinea la figuratività – alla lettera. «Guardate un po' quella bambola, quella laggiù, a destra, col naso per aria e l'aspetto tanto altero. Ebbene, caro il *mio angelo*, *penserò proprio che siate voi*». La bambola diviene dunque la donna per mezzo di un tropo, di un *giro* di sostituzione che è anch'esso messo in scena, letteralizzato dal testo («egli si voltò di scatto contro di lei»). Il testo sembra illustrare la concezione tradizionale della metafora come *sostituzione* di un termine con un altro per mezzo di una somiglianza (la bambola, come probabilmente la donna, ha il “naso per aria” e “l'aspetto altero”).

Ma la somiglianza tra la bambola e la donna, evocata in modo così suggestivo, non è che fumo negli occhi, perché quello che avviene è uno *scambio di posto*. In realtà, la bambola diventa la donna non perché le somiglia, ma perché *prende il suo posto* – il posto della sua *decapitazione*. Il senso della figura, il suo significato, non è dunque “la donna”, ma “la decapitazione della donna”. Nondimeno questo significato in verità la figura non lo raggiunge, perché la donna viene decapitata solo in effigie. È dunque la figura stessa che viene decapitata, separata dal suo senso; la figura si lancia verso una decapitazione che non avrà mai luogo, perché si tratta della sua. È poiché la figura non arriva a *essere* (“mi figuro che *siate voi*”) altro che per essere *decapitata* («la bambola fu decapitata di netto») non sussiste che in quanto decapita la sua stessa possibilità di significare. (...) Se la pallottola va nel senso giusto, non può però che far esplodere il senso della figura.

Ma passiamo alla seconda figura. Il personaggio si ferma al tiro a segno per “ammazzare il tempo”, ossia per distrarsi. Qui però sparerà per davvero, ma non al tempo, bensì a uno dei bersagli, rappresentato da una piccola bambola, che sarà colpita dopo vari tentativi andati a vuoto e in mezzo (anzi, grazie) ai dileggi della accompagnatrice consorte. La seconda figura è costituita da questa sostituzione della bambola alla donna, segnale certamente di una cospicua ambivalenza affettiva, ma anche metafora per somiglianza, poiché l'espressione della bambolina assomiglia a quella della donna. O meglio, aggiunge la Johnson, metafora in atto, poiché la bambola “*prende il posto*” della donna, venendo decapitata dal colpo in sua vece. Ma questa interposta persona fa sì che la figura non arrivi mai a compiere il suo significato, quindi in qualche modo rimane sempre separata dal suo senso (la Johnson usa spesso il termine *coupure*, caro ad Althusser).

Esaminiamo ora il rapporto tra le due figure che abbiamo osservato: la figura «*ammazzare il Tempo*» e la figura della decapitazione della donna-bambola. Questo rapporto è anzitutto un rapporto di *analogia*. Come il Tempo nella prima figura, la bambola, un oggetto inanimato, riceve lo statuto di un essere animato, in quanto rappresentante della donna. Ma la bambola, anch'essa come il Tempo, non viene dotata di vita che per essere distrutta, decapitata. In entrambi i casi, la figura passa dall'asse animato/inanimato all'asse vivo/morto. E in entrambi i casi, la figura funziona in modo contraddittorio: il Tempo, per essere ammazzato, deve restare vivo; la donna, restando assente dal luogo della sua decapitazione, decapita la figura del suo senso.

Le due figure sono dunque metaforiche l'una dell'altra. Ma il rapporto che le lega non è semplicemente di analogia: è anche un rapporto di *contiguità*, poiché le due figure finiscono per incontrarsi tutt'e due nello stesso luogo metonimico, quello della bambola decapitata. Se il «bersaglio prefissato» dal tiratore è dapprima il Tempo e poi la donna, egli spara solo a una bambola: «colpire la bambola» significa in una volta sola «ammazzare il tempo» e «decapitare la donna».

Questa apparente simmetria tra le due figure nasconde tuttavia una fondamentale dissimmetria. Perché se la bambola è in effetti il luogo di una *sostituzione di figure*, la seconda figura sorge soltanto perché la prima ha mancato il suo scopo. «Molti colpi andarono lontani dal bersaglio prefissato; una palla si conficcò perfino sotto la copertura». Evidentemente, per ammazzare il tempo, il tiratore aveva mirato troppo alto. Ma è precisamente perché la donna *lo sfotte* per questa inettitudine che produce l'*abilità*, la destinazione della seconda figura. Per dirla altrimenti, la donna rientra nella seconda figura in quanto *figura dello scacco della prima figura*. La riuscita della figura della decapitazione si inscrive dunque sullo scacco della figura «ammazzare il tempo».

Ma se la bambola significa *contemporaneamente* il Tempo e la donna, la sua decapitazione non è il segno che la prima figura, a sua volta, raggiunge lo scopo? La risposta del testo a questa domanda resta in sospeso, perché la riuscita della figura «ammazzare il Tempo» non può compiersi che per mezzo della figura del suo scacco.

Ma fondandosi in tal modo sulla contraddizione tra due figure, in sospeso tra lo scacco di una figura e la riuscita della figura di questo scacco, il testo nello stesso momento apre *tra* le sue due figure (e *tra* i suoi primi due paragrafi) lo spazio paradossale di una terza figura, di

Ora, tra le due figure, «ammazzare il tempo» e la bambola decapitata si instaura un rapporto nuovamente metaforico, basato sull'*analogia*, perché in entrambi i casi si rende animato l'inanimato e si cerca di colpire ciò che non può essere eliminato. Accanto a questo rapporto metaforico di somiglianza c'è però anche una rapporto metonimico di *contiguità*, perché le due figure si situano in due fasi diverse e non comunicanti del testo. Ancora una volta, come spesso succede nella decostruzione, i due «assi del linguaggio», metafora e metonimia non si accordano, ma si pestano i piedi e convivono a prezzo di scompensi (come dirà de Man nel caso di Proust: «l'affermazione della supremazia della metafora sulla metonimia deve la sua forza di persuasione all'uso di strutture metonimiche», *Allegorie della lettura*, cit., p. 22). E, infatti, se le due figure, dal punto di vista analogico, convergono e si sommano, non è così dal punto di vista del loro rapporto di conseguenza: la consecuzione contiene un rovesciamento paradossale, cioè una negazione, perché è grazie allo scacco dei tiri andati a vuoto (quelli che avrebbero dovuto «ammazzare il tempo») che il personaggio, spinto dalla rabbia e dalla rivalsa, centra il bersaglio sostitutivo della bambola. L'*abilità* quindi (nell'originale: *adresse*, termine finale del brano, su cui si concentrano molti giochi resi possibili dalla lingua francese, perché *adresse* significa «destrezza», ma anche «indirizzo», destinazione) nasce precisamente dall'imperizia. Fin troppo facili, direi, questi giochi di composizione e ricomposizione rovesciata delle frasi, dove lo «scacco della figura» e la «figura dello scacco» caprioleggiano l'uno nell'altra.

una figura di secondo grado sulla operazione figurale essa stessa, qui ancora, costituita dalla sua contraddizione interna. Questa figura della figura, il terzo paragrafo la designa conferendole la sua iniziale maiuscola, da allegoria: si tratta della «sua Musa spietata e inesorabile».

Ora, cos'è una musa? Secondo i termini del poema è ciò a cui il tiratore deve insieme la sua «destrezza» e «una gran parte del suo *genio*». E il genio non è precisamente il potere di *figurare*, o, come dice Aristotele, il dono di «eccellere nelle metafore»? L'introduzione, nel paragrafo finale, della Musa con tanto di maiuscola, è il segno che il colpo è riuscito, segno dell'efficacia della figura e della *destrezza* del tiratore. Ma è proprio perché il tiratore aveva *cominciato* con poca *destrezza* che la donna è divenuta la destinazione della figura. Per dirla altrimenti, la donna diventa Musa, figura della *riuscita* della figura, solo in quanto in precedenza, «burlandosi di un marito maldestro», è stata la figura dello *scacco* della figura. Se dunque il senso della figura è la decapitazione di colei che ne diviene la Musa, il senso della Musa è la decapitazione del senso della figura. Figura nello stesso tempo di destrezza e di maldestrezza, figura esplosa e fonte di figure, figura del bersaglio e bersaglio della figura, la Musa, sopravvivendo alla decapitazione, ammazza il senso, ma è solo significando la propria morte che può vivere. Una musa efficace è una musa che si uccide, ma non una volta per tutte, piuttosto in un modo infinitamente ripetuto; il suo potere è di essere insieme potente e impotente, presente e assente, testa tagliata e testa *da tagliare*. La sua lettera maiuscola, segno della sua separazione allegorica da se stessa è anche il segno che questa separazione è ancora da compiere. E tuttavia questa testa sempre già tagliata e sempre ancora da tagliare, sorge dalla figura per non poter più ritornare allo stato precedente la separazione, anche se la separazione, in fin dei conti, non la compirà mai del tutto.

(...)

III. La contraddizione sotto scacco

La figura sarebbe allora sempre fondata sulla propria contraddizione?

(...)

Se la figura è una violazione della logica della contraddizione, non è per appellarsi a una lettura che la correggerebbe riconducendola a quella logica, ma piuttosto per introdurci nello spazio di una *altra* logica. La logica della figura è in effetti tale da far *disfunzionare* la logica della contraddizione; sospende il sistema di opposizioni su cui si fonda la contraddizione (opposizioni tra enunciazione e enunciato, animato e inanimato, vita e morte, salvabile e irreparabile), senza tuttavia ridurre queste opposizioni all'identità del medesimo. Lo scarto

Per questa via l'analisi arriva a una terza figura, intesa come metafigurale (un figura della figura). La terza figura si basa di nuovo sull'imposizione della maiuscola e quindi di nuovo sul processo dell'allegoria: si tratta della trasformazione della donna nella Musa, in quanto ispiratrice del colpo riuscito (sia pure per un effetto del «rovescio» (lo ha sfottuto tanto che l'ha fatto arrabbiare e quello ha centrato la bambola...), ma anche ispiratrice del testo come divinità che presiede alla «buona riuscita», alla «destrezza» letteraria. Ma la riuscita dipende dallo scacco, così come la Musa è divinizzata, ma proprio per questo separata da se stessa. La terza figura assomma scarti su scarti, in un gioco veramente pirotecnico di negazioni, tra bersagli mancati e colpiti, teste tagliate e ancora da tagliare, destrezza e destinazione – gioco quest'ultimo basato sul bisenso della parola *adresse* che in italiano si divide tra «destrezza» e «indirizzo-destinazione», per cui una frase come «c'est justement parce que le tireur avait commencé par manquer d'adresse que la femme était devenue l'adresse de la figure» rimane sostanzialmente inaducibile.

La decostruzione, ancora una volta, va a toccare la contraddizione e si impegna a preservarla in modo da dimostrarla costitutiva e irrisolvibile. «Indecidibile», usando un termine caro a Derrida (gli indecidibili, egli scrive, sono «delle unità di simulacro, delle "false" proprietà verbali, nominali o

tra le polarità resta irriducibile quanto *indecidibile*, perché ciascun polo trapassa nell'altro, ma senza cancellarsi. Il tempo resta *insieme* vivo e morto, salvabile e irreparabile; la testa resta *insieme* tagliata e da tagliare; la donna resta *insieme* qui e laggiù, presente e assente. Non si può bloccare la figura su uno solo dei suoi movimenti.

(...)

Ma, per tornare alla figura «*ammazzare il Tempo*», dove si trovano esattamente i confini del suo ambito? Il disfunzionamento delle polarità che costituiscono la figura non provoca una esplosione anche dei contorni dell'ambito della figura, della polarità interno/esterno, l'unica che permetterebbe di *isolare* il fenomeno figurale? La parola “tempo”, il cui senso letterale equivale al nome della legge che fa funzionare la figura, è interna o esterna alla figura che governa? La reviviscenza tipografica della figura («*ammazzare il Tempo*») che raddoppia il senso della figura e insieme lo contraddice, si compie *sulla* figura o *nella* figura? A quale logica ubbidisce la figura, dal momento che si costituisce sul principio di incertezza dei propri stessi confini?

Il problema, come si vede, è quello di poter isolare un insieme di elementi costitutivi della figura che, formando un sistema chiuso, possa essere analizzato *senza resto*. (...) Nell'insieme di elementi costitutivi della figura “*ammazzare il tempo*”, è in effetti il nome “tempo” che è – come abbiamo visto – insieme dentro e fuori: dentro, in quanto oggetto della figura («bersaglio prefissato»: «*ammazzare il Tempo*»), e fuori, in quanto nome dell'alternanza (vita/morte) che fa funzionare la figura in quanto tale. Nelle seconde figura del testo, è la donna che è insieme dentro e fuori: dentro in quanto oggetto della decapitazione e fuori in quanto Musa («destrezzza» poetica) che governa l'operazione paradossale della figura. In entrambi i casi, uno degli elementi dell'insieme figurale è *nello stesso tempo* all'esterno, per far funzionare l'operazione figurale nella sua esplosione, e all'interno, per servire d'oggetto all'esplosione stessa. Ciò facendo, è precisamente l'opposizione tra interno ed esterno che fa esplodere.

Rompersi perché sorga ciò che la tiene insieme, ecco dunque la logica della figura. Ma se le frontiere di ogni figura particolare sono così oltrepassate dalla legge che le instaura, i limiti dell'*insieme* delle figure come possono resistere all'avanzata di questo oltrepassamento? Il “linguaggio figurato” può costituire un oggetto d'analisi, che sia *senza resto*? Se il termine “figura” (...) costituisce a sua volta una figura, è *interno* o *esterno* al fenomeno che designa? E se l'insieme delle figure non può essere designato che attraverso una figura, dove si trova il *limite* che separa il linguaggio figurato dal suo altro? Il sorgere della figura “figura”

semantiche, che non si lasciano più comprendere nella opposizione filosofica», *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975, p. 77). Nello scritto della Johnson l'idecidibilità dei concetti resta garantita da una sorta di struttura a chiasma in cui gli opposti si rovesciano reciprocamente l'uno nell'altro. L'ultimo (e definitivo) colpo di spalla riguarda il riconoscimento stesso delle figure. Nella retorica classica, una figura (metafora o metonimia o quant'altro) può essere riconosciuta e quindi ritagliata dal contesto e isolata in base alla sua differenza rispetto alla porzione di testo non-figurale. La decostruzione, però, vede debordare la figuralità fuori dalla puntualità della singola figura e invadere il testo, senza più confini precisi. Nei casi, tratti da Baudelaire, del Tempo e della Musa, la Johnson sottolinea il fatto che l'elemento dell'immagine è anche il fattore costitutivo. Il tempo che dovrebbe venire ammazzato (essere l'oggetto del colpo) è però anche costitutivo dell'alternanza vita/morte che rende possibile la figura e la sua stessa reviviscenza; la Musa è la donna presente nel testo, ma anche l'ispirazione letteraria che lo rende possibile. Questi elementi, dunque, stanno simultaneamente dentro e fuori la figura. Lo stesso termine “figura” non è che una delle figure e nello stesso tempo denomba il loro intero ambito. Tra interno ed esterno non è più possibile una distinzione stabile. Ciò significa che la lettura e l'interpretazione delle figure sfugge a qualsiasi delimitazione. Dal funzionamento di procedimenti visti come oliati meccanismi, si passa al “disfunzionamento” di spostamenti incontrollabili che vanno oltre il “saper fare” tecnico.

dall’insieme delle figure, che le permette di occupare il posto del nome dell’insieme in modo che gli altri elementi possano funzionare come tali, è proprio questo che impedisce a tale insieme di costituirsi in un oggetto finito, definito, localizzabile. Trasposta all’esterno, la parola “figura” fa esplodere i confini dell’ambito figurale. Se la legge della figura è ciò che produce la “disfazione” delle polarità costitutive della contraddizione, tale legge finisce per cancellarsi da sé, poiché sospende perfino la differenza tra letterale e figurato sulla quale è fondata la sua enunciazione.

IV. La destrezza dell’altro

La figura dunque è sempre già cominciata: nel momento in cui cerchiamo di isolerla, è già la figura di una figura. Costruendo la sua figura della figura: la Musa, su una figura *en abyme*: «ammazzare il Tempo», il testo baudelairiano ha scavato un abisso figurale che non si smetterà mai di sondare. Ma, in un certo senso, *ogni* figura è forse figura dello scacco della figura «ammazzare il Tempo». E la parola “tempo”, a sua volta, non è forse già una figura, la figura della nostra morte? (...)

Ora, se l’origine della figura è introvabile, come potremmo essere noi l’origine delle nostre figure, i proprietari della nostra destrezza? È proprio questa domanda che il testo pone, quando il tiratore dice alla sua Musa: «Ah, mio caro angelo, quanto vi debbo ringraziare per la mia destrezza!» È dall’Altro che gli viene il suo “genio”, da un Altro che designa non una persona, ma un *luogo*: il luogo della decapitazione. Perché la donna diventa Musa, figura della *destrezza* del poeta, solo nel momento in cui diviene l’*indirizzo*, la destinazione della sua pallottola. Non è figura che a costo della propria defigurazione: non guadagna la sua lettera maiuscola che al prezzo della *decapitazione*. Nello stesso tempo, la donna non può diventare Musa se non in quanto è *assente* dal luogo della sua defigurazione: la destrezza del tiratore consiste appunto nel *mancare* il suo bersaglio.

Nel momento preciso in cui il colpo arriva, nel momento in cui la pallottola va a destinazione, il tiratore, in effetti, non c’è affatto. «E la bambola fu decapitata di netto» è una frase senza agente, un effetto senza causa, una azione senza agente. Che ha fatto il tiratore per colpire il suo bersaglio?

«Chiuse gli occhi e premette il grilletto»: paradossalmente è l’accecamento del tiratore la ragione del suo successo. Al momento dello sparo, il tiratore ha gli occhi chiusi. Nell’istante della decapitazione è anche la sua propria testa a essere messa, per così dire, *fuori gioco*: lunghi dall’essere motivo della sua «destrezza», è piuttosto al suo indirizzo che viaggia la

Ed arriviamo all’ultimo paragrafo il cui titolo rimanda ancora una volta al doppio senso del termine *adresse*: *L’adresse de l’autre*, che significa la “destrezza” dell’altro e il suo “indirizzo”. L’“Altro”, poi scritto con la maiuscola, è un nuovo debito da Lacan e dalla sua formula per la quale «l’inconscio è il discorso dell’Altro» (cfr. *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 371). Si tratta, insomma, del contrasto tra l’essere artefici di figure, oppure in realtà venire strutturati (figurati o raffigurati) dalle figure stesse. Cerchiamo tanto di *comprendere* (capire) le figure, ma forse sono loro che ci *comprendono* (contengono). In fondo, nel testo di Baudelaire, il personaggio riconosce proprio questo, che la destrezza del suo colpo è dovuta alla sua Musa (sia pure, paradossalmente, per una reazione di rabbia contro di lei). Nuovo gioco di parole (nuovo *derridaismo*): la donna produce l’*adresse* (nel senso di destrezza) del colpo solo nel momento in cui diviene l’*adresse* (nel senso di indirizzo) della pallottola stessa. La figura si produce come *defigurazione*, termine che vale “decostruzione della figura” e che va a costituire il titolo del saggio e poi dell’intero libro su Baudelaire. La Johnson nota, qui davvero con acume critico, che l’autore sceglie di esprimere con una frase impersonale il momento in cui la bambola riceve il colpo che le stacca la testa: segno che il soggetto si è eclissato da quella scena. A leggere attentamente si scopre che il soggetto spara chiudendo gli occhi. La destrezza, dunque, è generata dal suo contrario, l’accecamento. Alla testa decapitata della bambola corrisponde l’annullamento delle funzioni della testa dello stesso tiratore.

pallottola. Al centro del testo e della figura, la bambola decapitata è dunque alla lettera un *punto cieco*, non solo perché costituisce la casella vuota in cui si scambiano e si permutano le figure del tempo e della donna, ma perché designa il luogo stesso delle sostituzioni retoriche, in quanto punto d'ombra o focolaio di cecità: il colpo arriva in quanto si resta ciechi alla legge della sua destrezza. È dunque nel momento che il tiratore sembra padroneggiare la figura che è invece in suo potere. È sempre l'Altro – il Tempo, la Musa a detenere la maiuscola.

E noi stessi, nella ricerca di un linguaggio capace di comprendere, di padroneggiare la figura, non siamo a in balia di questa legge dell'Altro che rovescia la padronanza per spiazzare il senso? Parlando di figure morte e di figure resuscitate, di decapitazioni di senso e di significazioni esplose, non è sempre *dalla figura* che ci è venuto il nostro linguaggio? Là dove abbiamo creduto di *comprendere* la figura, non è piuttosto la figura che *ci comprende*? (...) Ma non è precisamente la legge della figura quella di cancellare perfino la differenza tra soggetto e oggetto, tra lo Stesso e l'Altro, e di conferire ad ogni testo questa strana facoltà di *raffigurarci*?

Vi è dunque al centro del testo una fondamentale *cecità*; tocchiamo uno dei presupposti della decostruzione (si vada in proposito al de Man di *Cecità e visione*, Napoli, Liguori, 1975), cioè che alla base dell'espressione ci sia una inconsapevolezza, un "buco nero". Tornando all'analisi, se il successo del colpo rappresenta la riuscita della figura, ha ragione la Johnson a dire che la "padronanza" del tiratore sulla sua "buona riuscita" è nulla. Il potere resta in mano dell'Altro. E, infatti, a ricevere la maiuscola sono il Tempo e la Musa. Si badi che le lettere maiuscole sono dette anche lettere "capitali", in particolare nella lingua inglese. Vale la pena di ricordare che la frase della versione francese «C'est toujours l'Autre – le Temps ou la Muse – qui détient la majuscule» diventa nella versione inglese del saggio «It is always the Other – Time or the Muse – that possesses the Capital», con un gioco che consente un'allusione economico-politica di non poco conto.

VIII

HANS ROBERT JAUSS E L'ERMENEUTICA

Il nome di Hans Robert Jauss (1921-1997) è legato all'estetica della ricezione, teoria da lui sviluppata in Germania con la “Scuola di Costanza”. Mentre l'altro autore legato a questa tendenza, Wolfgang Iser, ha proceduto ad analizzare l’“atto della lettura”, formulando l'ipotesi che in esso il lettore collabori (con una sorta di interazione immaginativa) riempiendo le lacune del testo, invece Jauss è partito dal problema della storia letteraria (vedi il saggio *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969: è una famosa prolusione del 1967). Nella storia letteraria, infatti, le opere sono collocate di solito secondo il loro anno di stesura o, più spesso, se non ci sono grandi differenze, di pubblicazione. E però, argomenta Jauss, che ne è della loro storia successiva? Le opere vivono nel corso del tempo, con alterne vicende. La fortuna di un'opera, quindi, appartiene anch'essa a pieno diritto alla storia. Ecco allora l'esigenza di integrare la storia della genesi con la storia della ricezione. Negli anni Sessanta, Jauss si preoccupava poi di aggiungere la nozione di “efficacia”: ogni opera infatti compare all'interno di un determinato “orizzonte d'attesa” e la sua efficacia risiede, appunto, nel modo con cui lo costringe a trasformarsi, sorprendendo le consuetudini e i luoghi comuni. Allora si tratta, in qualche modo, di misurare il tasso di innovazione, che spesso emerge a distanza di tempo, in quanto i contemporanei non sono in grado di afferrarlo.

Nelle sue ricerche successive, Jauss si è rivolto alla letteratura del passato e si è reso conto che non tutte le epoche corrispondono al gusto moderno per il nuovo, il provocatorio, lo sperimentale (tra l'altro, questo gusto è andato perdendo terreno nel corso stesso del secondo Novecento, riportando indietro le lancette della storia). Ritornando alle epoche in cui vigeva una norma letteraria condivisa, Jauss si è riavvicinato all'ermeneutica (del resto il suo maestro era Gadamer, il principale filosofo dell'ermeneutica dell'ascolto), cioè all'idea che la comprensione di un'opera dipende dall'accettazione del suo valore che viene proposto dall'autorità della tradizione. All'impatto sull'orizzonte d'attesa, l'ermeneutica sostituisce la “fusione d'orizzonti” che concilia la differenza temporale tra l'opera e il lettore attuale. Questo ritorno all'ermeneutica è tuttavia, in Jauss, attento e articolato. I rapporti con la norma – egli sostiene – possono essere di diverso genere: uno è quello della rottura (che corrisponde all'idea di un testo che viola l'orizzonte d'attesa e urta polemicamente il senso comune), ma ci può essere anche – ed è predominante nel passato – l'assimilazione della norma (che consiste nella sua trasformazione dall'interno: una sorta di strategia *riformista*), oppure l'adesione alla norma (che consisterebbe nella accettazione passiva e quindi nella riproduzione dello standard). Per altro questo ultimo atteggiamento, che nelle posizioni di partenza sembrava trascurabile (interessanti solo i casi di rottura) si è fatto praticamente vincente nell'attuale fase di letteratura consumistica, basata su generi e sottogeneri. Restando a Jauss, egli articola anche le possibilità della identificazione del lettore: l'identificazione può essere associativa, ammirativa, simpatetica, ma anche catartica (se mette a confronto l'esperienza estetica con la prassi morale) e addirittura ci può essere una identificazione ironica, in cui il lettore viene strappato dall'immersione nell'universo della finzione.

Nella fase matura della sua teoria e della sua critica, Jauss riflette sull'esperienza estetica come mediazione tra comprensione e conoscenza dell'opera (cfr. soprattutto *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985). Mentre, nel rapporto tra l'opera del passato e l'attualità dell'interprete sottolinea (più di quanto non faccia Gadamer, che dà per scontata una *fusione degli orizzonti*) un rapporto “dialogico”, integrando gli apporti provenienti da Bachtin.

Jauss si è occupato più volte di Baudelaire. Ho preferito antologizzare qui il saggio in cui il critico si propone un vero e proprio esperimento di verifica del metodo, sebbene, per la sua lunghezza, sia stato necessario sotoporlo a molti tagli. Si tratta di un saggio molto chiaro: in esso viene assunto in esame un singolo testo (qui il secondo *Spleen*) sul quale vengono eseguite separatamente le diverse fasi del processo interpretativo (la prima comprensione e gli acquisti della rilettura; la visuale contemporanea all'opera e la ricezione successiva fino ai giorni nostri), una dopo l'altra, per arrivare a capire meglio il loro rapporto e le vicendevoli interrelazioni. L'ultima parte è una vera e propria carrellata nella critica baudelairiana (con particolare attenzione a Benjamin e al problema dell'allegoria) che assomiglia parecchio all'operazione tentata in questa nostra antologia commentata.

IL TESTO POETICO NEL MUTAMENTO D'ORIZZONTE DELLA LETTURA (LA POESIA DI BAUDELAIRE «SPLEEN II»)
1980, citato da *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990, pp. 157-207.

1. *La caratterizzazione di differenti orizzonti di lettura come problema ermeneutico*

Lo studio che segue ha il carattere di un esperimento. Occorre tentare di distinguere metodicamente in tre momenti dell'interpretazione ciò che nella prassi interpretativa della filologia e dell'analisi testuale resta abitualmente non distinto. Se in questo secondo caso comprensione e interpretazione, ricezione diretta e interpretazione riflessiva di un testo letterario vengono fuse immediatamente nel processo dell'interpretazione, nel nostro caso invece l'orizzonte di una prima lettura, basata su una percezione estetica, e quello di una seconda lettura, basata su un'interpretazione retrospettiva, devono essere differenziati l'uno dall'altro. A ciò si deve aggiungere una terza lettura, storica, che inizia con la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa nel quale la poesia entra con la pubblicazione delle *Fleurs du Mal*, e che seguirà poi alla storia della sua ricezione o delle sue «lettture» fino all'ultima, quella che ho compiuto io stesso.

I tre momenti della mia interpretazione cui ho fatto cenno non costituiscono alcuna novità di metodo. Essi sono fondati sulla teoria che il processo ermeneutico debba essere inteso come un'unità dei tre momenti dell'*intelligere*, dell'*interpretare* e dell'*applicare*. H.-G. Gadamer ha il merito di aver riportato alla luce il significato di questa unità triadica del processo ermeneutico. (...) L'evidente arretratezza dell'ermeneutica letteraria è spiegabile con il fatto che in questo caso il lavoro ermeneutico si riduceva alla sola interpretazione, che non veniva sviluppata alcuna teoria della comprensione riferita ai testi di carattere estetico e che la questione dell'«applicazione» veniva affidata, in quanto non riconosciuta come scientifica, esclusivamente alla critica. (...)

Il mio esperimento ermeneutico è connesso a questo problema: sviluppare l'interpretazione di una poesia, che ha già una sua storia della ricezione, in tre momenti che possono essere descritti fenomenologicamente come tre successive letture. (...)

Con l'esperimento intrapreso io (...) tento (...) di scomporre quest'attività nei due atti ermeneutici del comprendere e dell'interpretare, differenziando l'interpretazione riflessiva,

Proprio perché vuole tentare un vera e propria prova di verifica del metodo nel corpo concreto dell'analisi testuale, Jauss inizia da una premessa teorica, dichiarando esplicitamente le sue intenzioni e il suo punto di partenza. Si tratta di ampliare e di specificare meglio la proposta dell'ermeneutica. Il riferimento, allora, non può che essere alla filosofia di Gadamer che ha affrontato la ripresa recente dell'ermeneutica e del problema dell'interpretazione in tutti i suoi aspetti e conseguenze, rimettendo in campo e adattando la dottrina classica, in particolare nel suo volume *Verità e metodo* (sull'intera prospettiva dell'ermeneutica contemporanea, si veda D. C. Hoy, *Il circolo ermeneutico*, Bologna, il Mulino, 1990). Ma Gadamer non è propriamente un critico letterario e la sua dottrina della "comprensione", per cui l'opera classica ci diventa accessibile grazie all'apporto della tradizione e non resta allo studioso che farsi filologo per rimediare i possibili guasti del tempo, sembra condurre a un semplice "ascolto" diretto dell'opera da parte del lettore. Per ridare spazio al metodo critico (che in Gadamer veniva sostanzialmente negato nel nome della apparizione auto-istante della "verità" dell'opera), Jauss prova a distinguere maggiormente i diversi livelli operativi. Questi livelli sono ripresi attraverso Gadamer dall'ermeneutica classica e sono la comprensione, l'interpretazione e l'applicazione. Il riferimento è soprattutto all'ermeneutica giuridica: il giudice deve prima di tutto capire cosa dice la legge, poi deve interpretarla (quello che si dice lo "spirito della legge") e infine applicarla al caso concreto. Riportata al testo letterario, l'applicazione sarebbe l'attualizzazione per cui leggendo riconduciamo l'opera del passato ai problemi di oggi – precisamente Gadamer ha scritto: «La testimonianza non è ciò che il parlante o lo scrivente ha detto originariamente, bensì quello che avrebbe voluto dire se io fossi stato il suo originario interlocutore nella conversazione» (*Persuasività della letteratura*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1988, p. 132). I tre gradi dell'ermeneutica rivisitata da Gadamer vengono ripensati a

come fase di una seconda lettura, dalla comprensione diretta, che si realizza nella percezione estetica, come fase di una prima lettura. A ciò mi obbliga l'interesse a fare del carattere estetico del testo poetico, finalmente in modo esplicito e dichiarato, la premessa della sua interpretazione. Per riconoscere il modo in cui il testo poetico, grazie al suo carattere estetico, ci mette in grado preventivamente di percepire e comprendere qualcosa, l'analisi deve muovere non già dalla domanda sul significato dell'elemento singolo nella forma complessiva del tutto, ma deve seguire il significato ancora aperto nel processo della percezione che il testo traccia per il lettore nella sua qualità di «partitura». La determinazione del carattere estetico, che è proprio del testo poetico a differenza del testo teologico, giuridico o anche filosofico, deve seguire l'orientamento che è dato precognitivamente alla percezione estetica mediante la struttura del testo, la suggestione del ritmo, la progressiva realizzazione della forma.

Nel testo poetico la comprensione estetica è in primo luogo indirizzata al processo della percezione, e dunque ermeneuticamente riferita all'orizzonte d'esperienza della prima lettura, il quale spesso – per i testi storicamente remoti o specialmente per le oscurità della lirica – può essere reso manifesto nella coerenza della sua forma e nella pienezza del suo significato soltanto mediante letture successive. Anche l'interpretazione esplicita della seconda e di ogni successiva lettura rimane riferita all'orizzonte d'esperienza della prima, ossia della lettura percettiva, qualora l'interprete esiga di concretizzare un determinato nesso di significato, dedotto dall'orizzonte di senso del testo in questione, e non intenda per caso avvalersi della licenza dell'allegoresi per trasferire il senso del testo in un contesto estraneo, vale a dire per conferirgli un significato che eccede l'orizzonte di senso e con ciò l'intenzionalità del testo. L'interpretazione di un testo poetico presuppone già da sempre la percezione estetica come sua precomprensione; essa può concretizzare soltanto significati che si siano presentati o che avrebbero potuto presentarsi all'interprete nell'orizzonte dischiusosi nel corso della sua lettura.

(...)

La differenziazione dell'interpretazione riflessiva dalla comprensione percettiva di un testo poetico non è perciò così artificiosa come può sembrare in un primo momento. Essa viene resa possibile dalla messa in evidenza della struttura d'orizzonte dell'esperienza della rilettura. A ogni lettore è familiare l'esperienza che il significato di una poesia gli si dischiude spesso soltanto nella rilettura, riprendendo l'inizio dalla fine. L'esperienza della prima lettura diviene quindi l'orizzonte della seconda: ciò che il lettore ha recepito nell'orizzonte progressivo della percezione estetica diventa tematizzabile nell'orizzonte retrospettivo

sua volta da Jauss come tre “lettura”. Il primo gradino consente al nostro critico di sviluppare il suo interesse per l'estetica (penalizzata nella gadameriana prospettiva essenzialmente conoscitiva dell'arte): l'estetica è ricondotta qui alla sua etimologia (il livello percettivo) e va ad indicare il risultato della prima lettura. Questa lettura iniziale è riferita alla nozione di “orizzonte” (fondamentale, come abbiamo visto, sia in Gadamer che in Jauss). La prima lettura costituisce l'apertura dell'orizzonte testuale e funge, nel vocabolario dell'ermeneutica, da *pre-comprensione*. In essa, però, non tutto è risolto, come avveniva in Gadamer, sotto la garanzia della tradizione. Secondo Jauss la prima lettura è quella che solleva tutta una serie di interrogativi che chiamano in causa l'esigenza di una seconda lettura. I problemi irrisolti possono diventare tali da indurre l'interprete a ipotizzare, per risolverli, un senso tutto affatto diverso e al di fuori dell'intenzionalità dell'autore che la prima lettura ha individuato: si affaccia allora il problema dell'allegoria, che verrà esplicitato più avanti (e sarà in questo caso giustificato dal testo stesso) a proposito di Baudelaire. Il rapporto tra il leggere della percezione estetica e il successivo rileggere equivale al “circolo ermeneutico” dove si procede per parti separate onde poi tornare ad esse con una idea dell'insieme. La prima lettura sarà quindi caratterizzata da parcellizzazione e andamento lineare progressivo: la seconda cercherà i punti di sintesi. Il terzo momento sarà quello che confronta il risultato interpretativo con i problemi del soggetto interpretante (la «situazione contemporanea») e che, nella misura in cui il testo del passato aiuta il presente a “comprendersi”, giustifica la sua *necessità* attuale. A questo punto, Jauss riscrive i tre momenti come rilevanza “tematica” (di cosa

dell'interpretazione. Si aggiunga che l'interpretazione stessa può costituire a sua volta la base di un'applicazione; e più precisamente che un testo del passato non interessa soltanto in riferimento al suo contesto primario, ma viene interpretato anche perché renda accessibile il suo possibile significato per la situazione contemporanea, in modo che diviene chiaro che l'unità triadica di comprendere, interpretare e applicare, così come viene messa in atto nel processo ermeneutico, corrisponde ai tre orizzonti della rilevanza tematica, della rilevanza interpretativa e della rilevanza motivazionale, (...).

(...)

Il fatto che questa totalità di significato possa essere determinata soltanto grazie a una messa in prospettiva che opera una selezione, ma non possa essere raggiunta grazie a una presunta descrizione oggettiva, cade sotto la premessa ermeneutica della parzialità; con essa è posta la domanda sull'orizzonte storico che ha condizionato la genesi e l'effetto dell'opera e che delimita, ancora una volta, l'interpretazione del lettore contemporaneo. La determinazione di questo orizzonte costituisce nel nostro caso il compito di una terza lettura: quella storica.

Questo terzo momento è, per quanto concerne l'interpretazione di un'opera in base alle premesse costituite dalla sua epoca e dalla sua genesi, la più familiare all'ermeneutica storico-filologica. Tuttavia, in quel caso la lettura che si fonda su una ricostruzione storica è tradizionalmente il primo passo che lo storismo associa alla pretesa che l'interprete dovesse prescindere da sé e dalla propria posizione per poter recepire in modo tanto più puro il «senso oggettivo del testo». Affascinata da questo ideale scientifico, le cui illusioni oggettivistiche sono oggi evidenti pressoché a tutti, l'ermeneutica tipica della filologia classica e di quella più recente aveva cura di dare priorità alla comprensione storica rispetto all'apprezzamento estetico (in genere di rado analizzato). (...) Ma, al contrario, anche la comprensione e l'interpretazione estetica resta assegnata alla funzione di controllo della lettura basata sulla ricostruzione storica. Essa impedisce che il testo del passato venga ingenuamente allineato con le precognizioni e le aspettative di senso del presente e, mediante l'esplicita differenziazione dell'orizzonte del passato da quello del presente, consente di rendere visibile il testo poetico nella sua alterità. La determinazione della «differenza», della peculiare distanza dell'opera letteraria nella contemporaneità, richiede una lettura ricostruttiva che possa con ciò ricominciare a ricercare quelle domande – per lo più inespresse – per le quali il testo aveva costituito nel suo tempo una risposta. Interpretare un testo letterario come risposta dovrebbe includere entrambe le cose: la sua risposta alle aspettative di carattere formale, riguardo al modo in cui la tradizione letteraria le ha tracciate prima della comparsa del testo, e la sua risposta alle domande di senso riguardo al modo in cui esse hanno potuto porsi nel mondo della vita storico del suo primo lettore. La

parla?», «interpretativa» (che senso ha?) e «motivazionale» (che interesse ha?).

Ma, con il terzo momento, quello della applicazione-attualizzazione arriviamo all'orizzonte ampio della storia: qui entra in campo il problema della ricezione che Jauss e la sua scuola hanno particolarmente messo a fuoco. Ogni testo, infatti, pone le sue domande all'interprete all'interno di un determinato orizzonte che muta storicamente. L'ermeneutica classica (prima di Gadamer) impostava il problema con l'ipotesi di una immersione nel passato da parte dell'interprete, chiamato a mettersi in sintonia e quasi a «rivivere» nel passato: era un'ermeneutica *ricostruttiva*, tesa a ristabilire il contesto e quindi il significato originario. Ma allora tale significato sarebbe oggettivo e immutabile, mentre noi constatiamo facilmente il variare delle interpretazioni. La questione era stata risolta da Gadamer con la «*fusione di orizzonti*» del passato e del presente, garantita dalla tradizione, postulata come comune a tutti («Il senso dell'appartenenza, cioè il momento della tradizione, si concreta così, nel rapporto storico-ermeneutico, nella forma del comune possesso di determinati pregiudizi fondamentali e costitutivi»; *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 344-345). Jauss preferisce andare a studiare la «differenza» di orizzonti, attraverso la storia della ricezione che mostra, a partire dal primo impatto sul pubblico e sulla società, come e per quali snodi il testo sia arrivato fino a noi. In questo modo il dialogo con il testo si radica profondamente nelle svolte della cultura e della storia.

ricostruzione dell'orizzonte d'attesa originario ricadrebbe tuttavia nello storicismo, qualora l'interpretazione storica non servisse nuovamente a trasferire la domanda «che cosa ha detto il testo?» nella domanda «che cosa mi ha detto il testo e che cosa io ho detto al testo?». Se l'ermeneutica letteraria, così come quella teologica o giuridica, deve giungere all'applicare attraverso il comprendere e l'interpretare, l'applicazione non può certamente, in questo caso, riuscire in un agire pratico, ma può invece appagare l'interesse non meno legittimo di paragonare ed estendere, nella comunicazione letteraria con il passato, l'orizzonte dell'esperienza di sé all'esperienza dell'altro.

(...)

2. *L'orizzonte progressivo della percezione estetica (La ricostruzione ermeneutica della prima lettura)*

Spleen

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où, comme des remords, se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où git tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boîteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

[*Spleen*. Ho più ricordi dentro che se avessi mill'anni // Un mobile – cassetti ingombri di bilanci, / versi, amorose lettere, verbali, atti, romanze, / grevi ciocche ravvolte in fogli di quietanze – / non ha certo i segreti del mio triste cervello, / piramide imponente, illimitato avello / che contiene più morti delle fosse comuni. / – Io sono un cimitero sprezzato dalla luna, / dove strisciano lunghi vermi, come

Dopo questa ampia premessa teorico-filosofica, l'esperimento ha inizio con la citazione del testo di Baudelaire, il secondo *Spleen*, che ha nei *Fiori del male* la posizione LXXVI. Subito dopo inizia l'analisi, ovvero (nei termini di Jauss) la prima lettura, quella della percezione estetica che procede

rimorsi, / e assalgono ogni volta i miei più cari morti. / Sono un vecchio salotto, colmo di rose sfatte: / negli angoli, dovunque, stanno desueti oggetti, / e poi pastelli smorti, Boucher impallditi, / che respirano, soli, i profumi svaniti. // Niente egualgia in lunghezza quei giorni zoppicanti, / quando, sotto la neve che fiocca abbondante, / la noia, grigio frutto dell'incuriosità, / assume la misura dell'immortalità. / Ma ormai non sei più, tu, materia vivente, / che un granito assediato da turbine imponente, / addormentato in fondo a un brumoso Sahara, / vecchia sfinge che il mondo indifferente ignora, / sconosciuto alle carte: tu, con barbaro umore, / canti soltanto ai raggi del gran sole che muore.]

Spleen: una poesia che si annuncia con questo titolo sollecita nel lettore contemporaneo queste prime domande: che cosa significa *spleen* e che cosa può voler dire questa parola proprio in quanto titolo di una poesia? Allude a uno stato d'animo come può essere la malinconia o soltanto alla stravaganza di una persona? V'è qui qualcuno che parla di se stesso, del mondo, e anche del nostro mondo, oppure soltanto del suo?
(...)

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans (v. 1): entro lo spazio dell'aspettativa che il titolo «*Spleen*» ha dischiuso, parla la voce di un io sconosciuto. Esso si annuncia già con la prima parola, e fissa, con il primo verso, un tono che sorprende per la pretesa sproporzionata «di avere più ricordi di quanti possa comprenderne una vita di mille anni». La sequenza delle parole, così come il ritmo di questo primo verso, distaccato come un preambolo, rafforzano l'impressione generale che lo spazio evocato dei ricordi si estenda fino all'imprevedibile. La locuzione comparativa «più ricordi che» trova il suo compimento nella seconda metà del verso con il numero, inaspettatamente alto, di «mille»; ma addirittura questa grandezza carica di significato (che richiama la connotazione del «regno millenario») è già superata nell'illimitato nell'indicazione del *plus de* che la precede.

(...) Se il primo verso esprime già qualcosa dello *spleen* dell'io parlante, è dunque esso una condizione della felicità più alta o della sofferenza più profonda? Da esso si esprime presunzione di sé o disperazione? È la prepotenza di un atto di audacia o il predominio di un tormento?

Versi 2-5: la lettura dei versi successivi giunge dopo il quinto verso a una pausa *cui la fine*

passo per passo e individua, insieme ai dati, vari problemi, risultanti nel frequentissimo uso dei punti interrogativi. Il primo dei quali riguarda proprio il titolo, *Spleen*, una parola inglese il cui senso è connesso alla malinconia, ma anche alla stravaganza. I successivi tasselli riguardano le «frasi» della poesia (Jauss sceglie una suddivisione che corrisponde alle unità discorsive, che chiama «unità proposizionali»): e non possiamo fare altro che seguirle una per una con le relative indicazioni di lettura, tenendo presente che per ragioni di spazio sono state saltate le parti in corsivo dove il critico aveva inserito alcune notazioni più tecniche (tuttavia, in questa impostazione critica, a differenza della tendenza formal-strutturale, decisamente subordinate alle domande sul significato).

FRASE I: costituita da un unico verso, che resta isolato e fa strofa, quindi è messo in grande evidenza. Questa apertura fulminante comincia subito a porre il problema del senso positivo o negativo. Il soggetto afferma di possedere una memoria prodigiosa, equivalente a una vita lunghissima (più di un «millennio», che sarebbe già un'età veramente record). È dunque preso da un'enfasi megalomaniaca o da una identificazione panteistica? Nel frattempo, il verso ci trasmette piuttosto un senso di oppressione. L'eccesso di memoria non è un vanto, ma una condanna (come dimostrerà, nel Novecento, il racconto di Borges *Funes el memorioso*).

FRASE II: comincia la seconda strofa e cominciano le comparazioni, anche se dopo il più, troviamo adesso il meno. Inoltre il secondo termine di paragone è anteposto al primo (il mio cervello), e

della proposizione dà sintatticamente rilievo; anche nell'ulteriore sviluppo della lettura i limiti delle proposizioni produrranno la suddivisione più evidente all'interno delle due strofe irregolari di cui la poesia è composta. L'attacco del secondo verso: *Un gros meuble à tiroirs...* è privo di raccordo con il precedente e provoca, in virtù di una motivazione per il momento non riconoscibile, la tensione volta a definire se e in quale modo la descrizione di un comò o di una cassetiera che si prolunga per oltre tre versi possa dunque avere una relazione con ciò che è fissato nel primo verso e che costituisce per il momento il tema-guida: quello dei ricordi di un io parlante.

(...)

Con il paragone tra la cassetiera e il cervello si offre al lettore una soluzione alla sua domanda circa il legame tra il verso iniziale e i gruppi di versi successivi: non è la vecchia cassetiera piena di cianfrusaglie abbandonate anche uno spazio dei ricordi, il riepilogo di un tempo passato, se non addirittura una proprietà di quell'io che all'inizio richiamava alla memoria una quantità smisurata di ricordi? Sarebbe la condizione caotica della cassetiera, con il suo impenetrato mistero, un segno del modo in cui l'io colpito dallo *spleen* trova i suoi ricordi nella memoria? La parola *spleen* usata nel titolo indica proprio questo scenario di muti relitti di un passato irrigidito in caos? Ma a questa soluzione si contrappone il fatto che l'io lirico nel suo paragone risalta anche, di nuovo, contro ciò cui è paragonato: la «memoria» del mobile contiene meno segreti del suo «triste cervello», e il fatto che esso intrattiene una particolare relazione con il disordine delle cose dei versi 2-4. Già nel corso della sua prima lettura il lettore può ricevere l'impressione che nella confusione dei cassetti cose prosaiche e cose poetiche contrastino piacevolmente, e che il catalogo culmini nell'immagine grottesca delle «ciocche avvolte in ricevute»; in breve: che si tratti di un «gradevole disordine».

Donde trae origine questo disordine?

(...)

C'est une pyramide, un immense caveau... vv. 6-7: come se l'io parlante volesse ormai egli stesso rispondere alla domanda implicita su che cosa sia ora la sua memoria, se essa debba essere qualcosa di più e di diverso dalla cassetiera del paragone, la coppia dei versi successivi inizia con una provocatoria dichiarazione che sorprende nella sua immediatezza e riprende nuovamente il tono audace del primo verso. Di nuovo si avvia un movimento verso una grandezza smisurata, che non si accontenta dell'immagine della piramide, ma eccede la rappresentazione dell'immenso monumento sepolcrale ancora mediante il comparativo di un più ampio confronto: *qui contient plus de morts que la fosse comune.* La sequenza di immagini che porta alla dismisura questo movimento suggerisce però anche una seconda linea di significato che risalta nel contrasto con la prima: l'ampio movimento della memoria non permette chiaramente di afferrare altro che la morte. Essa termina nel passato pietrificato della piramide e nel mucchio d'ossa della fossa comune. Dunque l'abbandonarsi

possiamo inizialmente prenderlo per una immagine indipendente. L'immagine comunque è quella della "cassetiera", ingombra di oggetti disparati ed eterogenei (equivalenti ai ricordi). Jauss sottolinea la stridente combinazione di cose "poetiche" e cose "prosaiche", i bigliettini amorosi mischiati alle carte ufficiali, e addirittura le ciocche di capelli (una sorta di ricordo-feticcio: si pensi alle cose scritte da Baudelaire sulle *capigliature*, e già esaminate dalla psicocritica di Mauron) avvolte nelle ricevute, di chissà quali pagamenti. I ricordi, quindi, come gli oggetti in un cassetto, sono confusi, disordinati. Jauss si pone, anche qui, il problema del segno da mettere: si tratta di un «gradevole disordine»? In altre parole: i ricordi affettivi vincono o perdono nel confronto con i ricordi neutri e pratici?

FRASE III: la comparazione ritorna all'iperbolico. È l'enorme costruzione di una piramide, con il suo sterminato spazio interno. Di nuovo una indicazione di qualità superumane: senonché il suo contenuto è chiaramente negativo, lo spazio si riempie di morti (per altro indifferenziati, visto il riferimento alla "fossa comune"). Alla faccia di qualsiasi illusione di reviviscenza, i ricordi risultano innumerevoli, ma perenti.

della memoria a un ricordo che non contiene che morte ci fa capire che cosa possa voler dire per l'io lirico il termine *spleen*?

(...)

– *Je suis un cimetière abhorré de la lune...* (vv. 8-11): c'era a stento bisogno di un trattino come segnale tipografico, per sottolineare il nuovo attacco dei successivi gruppi di versi. Perché qui, dove il nuovo verso – come prima soltanto all'inizio della poesia – inizia di nuovo con un «Io» come prima parola, l'auto-proclamazione prende la forma più sorprendente: «Io sono un cimitero aborrito dalla luna». Se nella sequenza dei paragoni dell'io con la cassettiera, la piramide, la fossa comune, veniva ancora osservata una distanza contemplativa, il movimento si muta ora in un'auto-identificazione che richiede al lettore di oltrepassare la soglia dell'irreale e dell'inquietante.

(...)

Je suis un vieux boudoir... (vv. 11-14): l'aspettativa che gli slanci dell'io lirico a descrivere il suo stato d'animo siano giunti, con il «cimitero dei ricordi», a un punto di quiete non rimane appagata. L'inquietudine, che anche in questa immagine non si era del tutto placata (...), prende nuovamente il sopravvento. Come se questo io spinto da una ragione incomprensibile – si tratta di disperazione, paura o di un dolore definito ma senza nome? – dovesse cercare la sua identità in sempre nuovi recessi di un tempo ormai trascorso, esso si estende ora a uno spazio che suscita una nuova sfilata di ricordi. E ora un vecchio *boudoir*, dunque un interno, che richiama alla mente la vecchia cassettiera; (...). Le cose assumono di nuovo la forma di un disordine gradevole. Questa volta, tuttavia, esse non offrono lo spettacolo di un'accumulazione casuale di ciò che è inconciliabile, ma si sottomettono all'insieme armonico di un elegante salotto per signore. (...)

A uno sguardo più ravvicinato, l'armonia di questo gradevole disordine figura invece già immersa nella luce del tramonto: nell'interiorità le cose sono tutte quante accompagnate da un aggettivo decadente (...) e rendono palpabile nella loro solitudine (...) un'assenza, se non addirittura una presenza fuggita via (quella dei «morti che ho più cari», secondo il v. 10?). Il rinnovato tentativo dell'io lirico di salvarsi nel passato si è dunque nuovamente perduto in un universo vuoto, nel quale le cose appaiono nella loro disgregazione? (...)

Rien n'égal en longueur les boiteuses journées... (vv. 15-18); l'inizio senza preamboli della quartina successiva non è sottolineato soltanto tipograficamente da una seconda grande unità strofica, ma anche dal fatto che l'io (le due strofe precedenti cominciavano con *Je suis...*) è inaspettatamente scomparso. La voce che comincia ora a parlare non appare interessata all'esperienza che essa dipinge dapprima in un alto tono lirico, che fa poi entrare in scena per così dire personificata e che successivamente commenta nel tono di un'accuratezza definitoria. Con la scomparsa dell'io anche il tema della memoria sembra essersi spento: non

FRASE IV: introdotta da un trattino troviamo la prima definitoria “identificazione”, che è proprio una affermazione d'identità, condotta com'è da un “io sono”. Non ci sono più dubbi: il campo semantico negativo della morte è proseguito ed esplicitato. Se ce ne fosse stato bisogno è addirittura peggiorato, perché il cimitero è oscuro, la luna (personificata in un gesto di abominio che assomiglia a quello dei lettori moralistici) si rifiuta persino di illuminarlo – ma qui forse c'è anche il rifiuto delle immagini del romanticismo elegiaco.

FRASE V: contiene un altro “io sono”, un'altra “auto-identificazione” che ritorna negli interni di una stanza, in apparenza decorosa ed elegante, tuttavia attraversata dai segni della decadenza e del disfacimento. Inoltre, il critico vede bene il *vuoto* di questo salotto, la mancanza della presenza umana (una caratteristica che, come vedremo, interesserà molto Jameson).

FRASE VI: inizia la terza strofa. Il discorso si fa più disteso, ma, nello stesso tempo, il soggetto scompare. Jauss si accorge anche che, insieme all'eclisse dell'io, il posto della memoria viene preso

dal passato, ma come forma di un presente senza fine, dai «giorni zoppicanti» e dalle «annate di neve» si fa innanzi l'*ennui*. (...) Con ciò si pone non soltanto la domanda se nella comparsa dell'*ennui* sia da ricercarsi la soluzione del significato di *spleen*, ma anche l'ulteriore domanda sul significato che possa piuttosto avere il fatto che questo potere estraneo affiori chiaramente proprio in quel momento e domini la scena di quel mondo che è d'ora in poi anche il nostro, nel quale l'io è da esso consumato e ha cessato di parlare come soggetto.

(...)

– *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!*... (vv. 19-24): così comincia un ultimo gruppo di sei versi, in modo tanto inaspettato che non ci sarebbe alcun bisogno del trattino come segnale tipografico. «Ormai» volge lo sviluppo al futuro e sembra conferire ai versi che seguono il carattere di un discorso profetico. Chi può parlare in questo modo, e con quale autorità? Chi è il tu al quale quest'anonima richiesta si rivolge? Si tratta di un appello a se stessi nella patetica forma del tu o questo tu sta a indicare un'altra persona? Che cosa significa *matière vivante*? È l'uomo come essere vivente contrapposto alla materia, è una forma delle metamorfosi ancora sconosciute della soggettività lirica o è l'elemento della sua apparenza corporea che fronteggia l'io nella sua esistenza spirituale? Il tu evocato in modo così misterioso sembra ora però ricadere in metamorfosi nuovamente sorprendenti: dalla «materia della vita» viene il granito (...), dal granito viene la vecchia sfinge che ora però, contro la nostra aspettativa che la vorrebbe da roccia divenuta silenzio, comincia a cantare, anche se nessuno la interroga, perché nessuno sa più niente di essa, e con ciò propone al lettore l'enigma di cosa mai essa possa cantare in un gesto d'ira selvaggia (...).

3. L'orizzonte retrospettivo della comprensione interpretante (La costituzione del significato nella seconda lettura)

(...) Trovare il significato non ancora realizzato richiede, come già osservato, che ci si volga indietro dalla fine all'inizio; (...). La comprensione percettiva ha incontrato, di strofa in strofa, punti di rottura della concretezza lirica, nuovi inizi e passaggi *ex abrupto*, cosicché una motivazione onnicomprensiva rimane per il momento nascosta. Ci si dovrebbe dunque chiedere: c'è nella manifesta rottura dello sviluppo della lirica, che si fa valere in egual misura nell'irregolarità con cui si succedono le unità di versi e nella sorpresa suscitata dagli elementi che rappresentano la soggettività lirica, un principio di unità latente riconoscibile soltanto nell'orizzonte della seconda lettura? Se con ciò si realizza l'aspettativa della concretezza lirica, si risolve anche la domanda sul senso del titolo, sul significato non ancora chiarito che *spleen* deve avere per l'io lirico?

dalla noia. È, in qualche modo, l'accettazione dell'equiparazione delle cose, che si trovavano confuse nei cassetti e inumate nei cimiteri. La noia ci riconduce al titolo, *spleen*.

FRASE VII: l'ultima parte del componimento è introdotta da uno strano trattino. Si tratterebbe di una specie di ingiunzione, tuttavia molto curiosa ed ambigua. «Ormai tu non sei più, o materia vivente!»: a chi si riferisce il tu? Al soggetto stesso, che sarebbe diventato un cadavere vivente? Oppure si riferisce alla materia, distrutta dal tempo? Oppure non c'è più «materia vivente», nel senso che non c'è più «natura», perché l'uomo è riassorbito nell'artificiale e quindi nell'inorganico? Le successive immagini del granito e della sfinge (ricollegabile alla piramide del v. 6) rimandano al campo semantico della pietrificazione. E però la sfinge, alla fine, canta e quindi recupera un aspetto, sia pur vagamente, positivo.

Qui termina la prima lettura e il nastro viene riavvolto nella seconda lettura, quella in cui si torna retrospettivamente sui problemi incontrati e si mette in atto per risolverli lo strumento dell'interpretazione. Una volta ultimato il percorso lineare si può tentare di proporre una visione d'insieme del componimento in esame. Una prima osservazione riguarda l'irregolarità della sua composizione, non solo nelle strofe (rispettivamente di 1, 13 e 10 versi), ma anche delle frasi (di 1, 4,

Se si guarda all'insieme della forma lirica, è caratteristico della poesia di Baudelaire il fatto che, da un lato, essa conservi le norme rigorose dell'alessandrino e giochi virtuosisticamente con esse, ma che, dall'altro lato, infranga poi costantemente la simmetrica legge di struttura di questa categoria ritmica classica *par excellence* mediante un accrescimento asimmetrico e una ripresa del movimento lirico. Se si richiama alla mente le definizioni della poesia data da Baudelaire, secondo cui essa risponde con il ritmo e la rima «all'eterno bisogno di monotonia, simmetria e sorpresa», (...) ci si accorge che il fattore di sorpresa della seconda poesia dello *Spleen* sta nel potere della tendenza asimmetrica, la quale vieppiù s'impone nelle unità strofico-sintattiche, così come nel debordare dei paragoni e delle auto-identificazioni sul sistema armonizzante costituito da verso, rima e corrispondenza sintattica, ma che alla fine viene arrestata in quell'aggiustamento di tiro che si realizza nell'ultima strofa mediante un'intimazione perentoria: – *Désormais tu n'es plus, matière vivante!* Ciò si manifesta nel modo più evidente nella lunghezza irregolarmente crescente delle sette unità proposizionali.

L'andamento lirico va dall'unità ritmica più piccola (composta di un solo verso, nel caso del v. 1) a quella più grande (composta di sei versi, nel caso dei vv. 19-24) e aumenta sintatticamente descrivendo la curva di questa tensione, per così dire, mediante un doppio slancio: all'unità ritmica più piccola del verso 1 segue una proposizione di quattro versi (vv. 2-5), dopodiché l'andamento riprende di nuovo, questa volta con una proposizione di due versi (vv. 6-7), e poi, seguendo il ritmo di una progressiva accelerazione, cresce in modo asimmetrico: prima tre (vv. 8-10), poi quattro (vv. 11-14), poi di nuovo quattro (vv. 15-18), e da ultimo sei versi (vv. 19-24). (...) Il principio formale che, in quanto figura che compone un accrescimento asimmetrico con improvvise interruzioni, articola il ritmo discontinuo generale della poesia, corrisponde in modo evidente al risultato tematico della prima lettura: al fatto cioè che l'io lirico, nella sequenza dei paragoni di cui si fa soggetto, si differenzia costantemente da ciò a cui si paragona e prende nuovo slancio per l'identificazione. Ci resta da vedere se nell'articolazione portata alla luce si lascia ora scorgere anche il significato di *spleen*, che sembra a noi nascondersi nella metamorfosi dell'io lirico e del mondo oggettuale da esso evocato.

(...)

In questa interpretazione il risultato formale – la figura composita dell'accrescimento asimmetrico e dell'interruzione improvvisa dell'andamento lirico – coincide con il risultato tematico: la rottura della continuità di un'esperienza di sé che viene suggerita come inconsistente, nella quale l'io lirico cerca sempre e nuovamente di ricostruire nell'immaginario il mondo distrutto. Con ciò, la domanda riguardo a quello che *spleen* possa significare in quanto esperienza dell'io lirico trova una soluzione che può essere quasi ritenuta semplice. *Spleen* può ormai assumere il significato di una paura inespressa – dell'angoscia universale (...) in quanto principio unitario, consente di spiegare tanto l'origine latente quanto le conseguenze manifeste dello *spleen*, il cedimento di ogni

2, 3, 4, 4, 6 versi). Pur assumendo la metrica classica dell'«alessandrino» (equivalente nella nostra metrica a un doppio settenario), Baudelaire lavora ad intaccare dall'interno la legge della simmetria. Jauss vede nella sequenza delle «unità proposizionali» una tendenza verso la asimmetria e una sia pur irregolare tendenza all'accrescimento, dal più piccolo (l'iniziale verso-frase-strofa) al più grande. Si determina, secondo il critico, un movimento accelerato, però imprevedibile e discontinuo, sostanzialmente sproporzionato e disarmonico.

Tale esito formale coincide con il livello tematico (in Jauss e in generale nell'ermeneutica l'analisi tecnica collabora con il significato, dando in qualche modo per scontata la loro coerenza e adeguatezza). Se il testo, come indica il titolo, è dominato dallo *spleen*, ovverosia dal senso moderno dell'angoscia, ciò significa una perdita di ordine (abbiamo visto le unioni stridenti) e di controllo sullo spazio e sul tempo. Tuttavia, se la tematica dell'angoscia si incide nelle stesse architetture della poesia, sbilanciandole e lasciandole in preda allo scompenso, nello stesso tempo però si sottopone

orientamento centrato sul soggetto, dopodiché lo spazio e il tempo si aprono a una dimensione sconfinata, e la via di scampo dell’io alla ricerca di un punto d’arresto, il quale si oggettiva nei relitti dei suoi inutili progetti mondani. Questa ipotesi può essere dapprima rafforzata con un’argomentazione esterna, e poi provata, se portiamo a termine la nostra interpretazione.

(...) Nella rappresentazione letteraria l’angoscia è, nella riuscita della forma, in virtù della sublimazione estetica, angoscia sempre già superata. La poesia di Baudelaire, che sa portare al linguaggio l’alienazione estrema della coscienza sopraffatta dall’angoscia, è di fatto all’origine della sua propria catarsi. Per quanto, inevitabilmente, il processo dell’auto-alienazione nella perdita del mondo progredisca, tracce della ribellione affiorano nelle contro-immagini evocate. Gli spazi della memoria richiamati non sono consegnati immediatamente al caos e all’irrigidimento, ma assumono una forma di «gradevole disordine», prima di cadere vittima dell’assenza di significato. Sulla sua via di fuga l’io colpito dall’angoscia scopre, ancora in preda al terrore, scenari del bello non previsti! (...) La sfinge, nell’evocazione della quale si conclude la *rêverie pétrifiante*, è l’ultima forma dell’oggettivazione dell’io lirico, luogotenente del soggetto tramontato e insieme origine del canto, della compensazione del terrore in poesia!

(...)

Lo strumento poetico che, prima di ogni altro, consente di rendere rappresentabile questo processo della distanza del sé, Baudelaire lo ha trovato nell’allegoria. (...) Si può qui senz’altro parlare di identificazione allegorica (per la quale non mi è noto nell’antica tradizione romanza alcun precedente), poiché con l’eliminazione del paragone l’io si pone in rapporto di identità con ciò che esso non è. Il fatto che questo tentativo di identificazione, disperatamente forzato, naufraghi, ha come conseguenza un secondo tentativo, il quale dimostra nuovamente che nello *spleen* l’io non può più, per se stesso, far fronte al mondo esterno. Per il passo successivo, Baudelaire ha introdotto l’allegoria personificata. Se, nella considerazione tradizionale, essa consente di far entrare in scena uno stato d’animo come l’*ennui* concedendogli dignità allegorica, di commentare in modo più o meno dotto la sua origine e di accrescere il suo effetto nel comico, essa ottiene qui la nuova funzione di rendere visibile la sopraffazione del sé da parte dell’estraneo o – come ora possiamo anche dire – dell’io da parte dell’Es. Il mondo invernale, che è divenuto all’improvviso la scena su cui domina ormai soltanto l’*ennui*, ha nello stesso momento escluso dalla scena l’io, benché

pur sempre a una messa-in-forma, per quanto problematica. Nel momento in cui viene trasferita in poesia l’angoscia non può più essere “pura”, ma deve essere già, sia pur parzialmente, “superata”. Qui Jauss comincia a insinuare l’idea di un inopinato ritorno al positivo: il sentimento negativo, oggettivandosi e muovendosi tra immagini e oggetti, può – anche senza volerlo e malgrado tutta la «fantasia di pietrificazione» – essere espresso in “immagini felici” o, come dice il critico, venire incontro a «scenari del bello», ossia, insomma, a un recupero estetico.

Uno dei modi con cui Baudelaire esprime e controlla il sentimento dell’angoscia è l’allegoria (il che ci riallaccia Benjamin e al saggio di Starobinski che vedremo più avanti). Ora, del problema dell’allegoria in Baudelaire, Jauss si era già occupato in un saggio precedente, *Il ricorso di Baudelaire all’allegoria*, uscito in prima battuta nel 1979. In tale saggio veniva operato un raffronto tra l’allegoria cristiana antica e quella moderna dei *Fiori del Male*, per mostrare come – sia pur in altro modo – Baudelaire si collochi su di una linea di “espressione dell’invisibile”. Sia pur detto in forma dubitativa: «Baudelaire avrebbe rinnovato apposta la forma poetica cristiana per antonomasia, (...) per porre di nuovo in dubbio la perfetta mediazione fra l’io e il mondo e fondare una poesia moderna che nel contemplare la civiltà delle grandi metropoli, nonché sulla scena della coscienza certa di se stessa urtasse nuovamente contro le potenze estranee dell’invisibile?» (*Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, p. 117). Le differenze ci sono e sono nel senso diametralmente rovesciato della salvezza cristiana e della scissione moderna: «Se l’allegoria agli inizi della letteratura cristiana era il nuovo mezzo per illustrare il mondo interiore scoperto nella fede cristiana, per renderlo visibile nei paesaggi dell’anima, (...) invece, alla fine dell’era romantica, l’allegoria serve a Baudelaire per rompere l’armonia fra interiorità e cosmo e per richiamare in campo contro il

il potere estraneo non sia altro che «triste incuriosità», altro che un’alienazione di sé. L’io escluso dalla scena del mondo appare nel verso 19 distanziato in un triplice modo: esso è divenuto un tu che ha dovuto cedere la posizione centrale del soggetto a un altro io; esso viene rinviato dal presente a un futuro immutabile lontano dal mondo e ha chiaramente perduto la sua forma tanto fisica che spirituale, dal momento che viene ormai appellato con il nome di *matière vivante*. Ciò che in esso vi è di ancora vivente cadrà vittima di una materializzazione che sul grado zero del granito volga, per così dire, verso l’esterno il «nocciolo duro» del sé più intimo, e minaccia di punire l’io lirico con il completo irrigidimento. Il tono apodittico e sentenzioso e l’appello ironicamente solenne del verso 19: *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!*, suggeriscono questa interpretazione. L’angoscia universale si sarebbe in tal modo volta, alla fine nella paura del tribunale? (...) Tuttavia la poesia non si conclude affatto in questo simbolismo archetipico. Nella sua immagine conclusiva due miti secolari, la Sfinge e la statua canora di Memnone, sono riuniti e impiegati diversamente e in contrasto con la tradizione per preparare l’ultimo capovolgimento del movimento lirico. La sfinge, che altrimenti nasconde una verità appositamente per colui che è capace di risolverne l’enigma, è qui divenuta un «ricordo per nessuno», un’allegoria dell’oblio. Ma in quanto la sfinge rompe ora il suo silenzio pietrificato e comincia a cantare, il ricordo mitologico legato alla statua di Memnone indica contemporaneamente una fine e un nuovo principio: l’ultima ora della statua canora, perché essa non fa qui risuonare il suo canto alla luce del mattino, ma al tramonto del sole, e il sorgere, nel canto, della bellezza che vince l’angoscia e risarcisce la perdita dell’io. Così, alla fine, la poesia riconduce il lettore al suo inizio: grazie alla forma del suo soggetto, che è ormai divenuta *a posteriori* riconoscibile nella prima (chi con più diritto della sfinge

soggetto divenuto autonomo le forze dell’inconscio» (ivi, pp. 128-129). Anche in questo saggio Jauss privilegia lo *spleen*. Tra l’altro cita anche il quarto con quel titolo (lo stesso testo che abbiamo visto analizzare a Auerbach e a Jakobson). A proposito del passo finale in cui l’angoscia pianta sul cranio la bandiera nera, Jauss commenta che l’immagine spiazza sia il vecchio concetto di allegoria, sia il gusto dei contemporanei: «Il quadro conclusivo del trionfo marziale dell’angoscia sulla speranza si avvicina moltissimo, nella quarta poesia di *Spleen*, all’uso medioevale dell’allegoria. Lì corrispondeva alla molteplicità di significati letterari gerarchizzabili, quando un conflitto morale doveva svolgersi sulla scena intima dell’anima e contro ogni evidenza la stessa anima doveva essere intesa – come il *mon crane* di Baudelaire, su cui ‘nella stessa testa’ viene piantata la bandiera nera – contemporaneamente come spazio interiore e come oggetto dentro lo spazio interiore. Ad un lettore moderno, che non possiede più la mentalità allegorica, il presunto attacco di Baudelaire contro la intuibilità potrebbe sembrare una innovazione di particolare energia poetica! Viceversa il lettore medioevale potrebbe parimenti stupirsi che nella poesia di Baudelaire la realtà esterna, sensibile, e quella interna, spirituale, sfumino costantemente l’una nell’altra» (ivi, p. 132). Infine è già presente la lettura del secondo *Spleen*, con questa sintetico consuntivo: «La poesia mostra immediatamente questa trasformazione nello spettacolo caotico di una estrema estraneazione. L’immaginaria profondità temporale dei “mille anni” nel preambolo si muta negli spaziati emblemi dell’armadio, della piramide, della tomba, del cimitero e del *boudoir*, che, tutti quanti – come contenitori di cose di un’epoca morta –, non fanno riconoscere la vita trascorsa a cui rinviano. “Ricordo”, come forma moderna di ripiegamento dell’allegorico, qui non può significare altro che solo più l’indecifrabilità priva di senso di una sequenza caotica di “allegorie dell’irrigidimento”» (ivi, p. 133).

Ma torniamo al saggio in esame; in esso, Jauss vede proprio nelle auto-identificazioni dell’“io sono” il processo in atto della proiezione allegorica. Poi, nella seconda parte del componimento, il soggetto compare e viene in primo piano la personificazione della noia. Infine, nella frase finale, il congedo della “materia vivente” collabora ancora di più all’idea della “materializzazione” e oggettività allegorica (l’“inquietudine irrigidita” di cui parla Benjamin), e ancora ne dà conferma l’apparizione della sfinge, custode degli enigmi. Ma la sfinge canta: Jauss suppone che si sovrapponga, a questo punto, un altro monumento dell’antico Egitto, i colossi di Memnon che emettevano un suono simile a un canto. Quale che ne sia l’origine, il problema è il valore da assegnare a questo canto conclusivo: per Jauss si tratta di una ripresa (la quale, in qualche modo, rovescia tutto il senso del testo) e

potrebbe infatti dire: *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans?*), e grazie alla figura composita della «poesia» che descrive il suo proprio divenire (perché di cosa dovrebbe mai cantare la sfinge, se non di ciò che la poesia già racchiude?).

4. *La concretizzazione della poesia nel mutamento d'orizzonte della sua ricezione (Comprensione storica e giudizio estetico)*

Dato che abbiamo deciso di ordinare in successione l'interpretazione storica di una prima lettura, estetica, e di una seconda, interpretativa, la verifica storica deve ora introdurre come esempio la ricostruzione del primario contesto storico-letterario nel quale la poesia fu recepita. Quale aspettativa del lettore suo contemporaneo *Spleen II* può aver realizzato o negato, qual era la tradizione letteraria, quale la situazione storica e sociale a cui il testo può aver fatto riferimento? Come può aver inteso la sua poesia l'autore stesso, quale significato ha dato a essa la prima ricezione, e quali significati invece si sono concretizzati soltanto nella successiva storia della ricezione? In queste domande la comprensione storica non è indirizzata soltanto alla ricostruzione del passato. Unitamente a ciò, essa deve rendere visibile l'intervallo trascorso tra il primo e il secondo momento della nostra lettura e, mediante l'esplicita differenziazione dell'orizzonte di comprensione passato dal presente, deve far riconoscere come il senso della poesia si sia dispiagato storicamente nell'interazione di risposta e ricezione – fino a quelle domande, che guidano la nostra interpretazione, per le quali il testo non aveva ancora evidentemente costituito nel suo tempo una risposta.

(...) Un'analisi dettagliata dell'orizzonte d'attesa e dell'effetto provocatorio delle *Fleurs du Mal* potrebbe ricostruire dai numerosi documenti dell'incomprensione, che si accumularono prima di tutto nel processo contro Baudelaire e il suo editore, le norme estetiche e morali con le quali Baudelaire veniva a rottura in un modo che evidentemente colpiva la società borghese del Secondo Impero, nel modo più duro, nel suo appagamento di sé, destandola di soprassalto dalla sua fede nel progresso. Per i propositi del nostro studio tutto il processo può essere accorciato ricorrendo a una testimonianza di particolare competenza, che nello spazio di dieci anni, in un primo grande apprezzamento dell'opera e in una giusta difesa dell'amico comprese, in modo più deciso di ogni altro contemporaneo, quale mutamento d'orizzonte

rappresenta la vittoria finale dell'estetica e il riscatto dell'angoscia. La soluzione non è del tutto convincente e contrasta non poco con gli stessi risultati della prima lettura: Jauss aveva precedentemente riscontrato l'ira e la ferocia («l'humeur farouche») di quel canto e aveva annotato che la sfinge «propone al lettore l'enigma di cosa mai essa possa cantare in un gesto d'ira selvaggia»; adesso sembra essersene del tutto dimenticato. Per forza, Jauss è interessato al rilancio dell'*aisthesis*. La volontà teorica di aumentare la portata dell'effetto sublimante dell'estetica va però, tutto sommato, a discapito proprio della percezione estetica della prima lettura...

Terminata la sintesi interpretativa inizia la quarta parte che ricolloca la lettura negli orizzonti successivi delle letture precedenti. È qui che si inserisce la vera propria teoria della ricezione, tendente a mostrare la storicità di ogni lettura e l'evoluzione che porta dall'orizzonte di partenza a quello di arrivo. I problemi che s'incontrano subito sono: 1) l'assenza di documentazione sulla lettura diffusa, che costringe a considerare esemplari gli esiti della critica scritta ed in particolare le svolte della storia della critica; 2) avendo messo sotto l'obiettivo un singolo testo, è quasi impossibile seguire la sua specifica ricezione: i dati riguarderanno, in generale, la poesia di Baudelaire e, al massimo, la nozione di *spleen*.

Ciò premesso, Jauss segue un percorso che tocca svariati contributi critici: da quello di Théophile Gautier contemporaneo di Baudelaire; a Paul Bourget, che interviene nella seconda metà dell'Ottocento, e che avvia il modello dell'indagine psicologica che proseguirà in seguito con la psicoanalisi (e anche con la ricezione degli scrittori, da Huysmans a Valéry); all'interpretazione novecentesca di Walter Benjamin, puntata sull'allegoria; agli studi del secondo Novecento di G. Hess, J. D. Hubert, K. Blüher, S. Neumeister, L. Jenny. Purtroppo, per motivi di spazio (e anche

avesse qui introdotto, contro ogni aspettativa, uno scarno volume di poesie.

Nel 1868, la *Notice* di Théophile Gautier scorge già il distacco di Baudelaire dal romanticismo in tutta la sua portata letteraria, estetica e sociale. Le *Fleurs du Mal* sono composte in una «ultima ora della civiltà», sono il risultato di un indirizzo contrario alle illusioni tanto della democrazia borghese quanto di quelle dei suoi riformatori («i filantropi, i progressisti, gli utilitaristi, gli umanitari, gli uomini») e hanno creato un nuovo «stile della decadenza» che la «malattia dell'epoca moderna», il fin qui inconfessato disagio per le condizioni innaturali della società contemporanea, non poteva del resto che portare alla luce. L'immoralismo che si addebita a Baudelaire offusca la forza della sua critica alle ideologie dominanti, e in particolare al materialismo, manifestata anche apertamente negli articoli su Poe; se la lirica di Baudelaire può abbassarsi al brutto, al repellente o al morboso, essa sa anche – in contrapposizione alla «scuola realista» – elevarsi di nuovo alle «più azzurre regioni dello spirituale», cosicché il sottotitolo *Spleen et Idéal* è potuto stare egregiamente a indicare il libro nel suo insieme.

(...)

Nel quadro della mia lettura storica, l'interpretazione di Gautier può dunque garantire per un'analisi, qui non realizzabile, dell'orizzonte d'attesa delle *Fleurs du Mal* collocato nel mondo della vita. Un'interpretazione materialistica che non vuole accontentarsi del reperto di questa perspicace testimonianza e vuol trovare nell'opera di Baudelaire più concreti riflessi del processo storico-sociale del Secondo Impero o tracce traumatiche della sconfitta del 1848, deve dunque accettare il procedimento dell'allegoresi, senza il quale raramente si può avere un'interpretazione della sovrastruttura letteraria tratta dalle condizioni della base economica. Chi vuol riconoscere, per esempio con W. Benjamin, nel «Rêve parisien» «la fantasia delle forze produttive paralizzate», (...) non può fare a meno di compensare la mancanza di un riferimento mimetico oggettivo con la mediazione soggettiva di un'interpretazione allegorica. Una tale allegoresi secondo la concezione moderna non è a mio modo di vedere da rifiutarsi in blocco, ma è legittimabile proprio anche dal punto di vista ermeneutico, qualora ammetta la sua natura di euristica soggettiva e con ciò la sua parzialità, e dunque non avanzi più la richiesta dogmatica di aver portato a compimento la lettura autentica, ora finalmente «oggettiva».

(...)

Con ciò è tracciato il nuovo canone estetico che consente di spiegare storicamente lo scandalo manifesto e il procedimento penale contro le *Fleurs du Mal* in nome della morale borghese, il rifiuto della lettura da parte della maggioranza dei lettori contemporanei e la prima concretizzazione come opera che apre la strada all'affermazione della *décadence* da parte dell'avanguardia letteraria. Se ora, in conformità a ciò, ci chiediamo quali aspettative di un lettore formato alla poesia romantica una poesia come *Spleen II* potesse aver negato, vengono messe interamente a fuoco le norme dell'estetica dell'*Erlebnis*: la corrispondenza di natura e anima, la comunicazione dei sentimenti umani universali e la trasparenza dell'espressione soggettiva nel *medium* della poesia. Per contro, la poesia di Baudelaire non

perché già la mia dispensa compie analogo percorso, sia pure su altri autori), ho abbreviato molto questa parte, restringendola unicamente ai casi di Gautier e di Benjamin. Gautier è significativo perché rappresenta l'orizzonte iniziale, dove ovviamente la poesia di Baudelaire si scontra con l'«orizzonte d'attesa» dei suoi contemporanei e deve essere difesa dalle accuse di immoralità ponendola sotto il segno di un ideale estetico. Jauss sottolinea, dal canto suo, la differenza radicale tra Baudelaire e il romanticismo, nella rottura dell'equilibrio e dell'armonia tra la natura e l'anima. Qui Jauss colloca giustamente il ricorso all'allegoria, chiamando in causa l'«interpretazione materialista» del marxismo; quest'ultima si è accorta, con Benjamin, che anche i testi che parlano d'altro possono essere ricondotti alle questioni sociali di base proprio attraverso l'allegoria. Jauss, tuttavia, ritiene legittima questa mossa solo se riconosce la propria istanza soggettiva e «di parte». Poco dopo il critico cita esplicitamente il suo saggio precedente sul tema: l'allegoria serve, appunto,

consente più di riconoscere nei costanti mutamenti della realtà esterna e interna l'accordo di natura, paesaggio e anima; (...). Qui è possibile comprendere quale soglia Baudelaire abbia attraversato come poeta della modernità: l'effetto provocatorio delle sue *Fleurs du Mal* scaturiva in ultima analisi da una desoggettivazione dell'interiorità romantica; detto altrimenti: dal tentativo di fare della poesia lo strumento di un ritorno del rimosso e del tabù; tentativo di fronte al quale si era arrestato anche il «romanticismo nero».

Ciò si manifesta innanzitutto nel procedimento poetico che Baudelaire riprende a utilizzare per primo dopo lungo tempo: l'allegoria. (...) Ho in altro luogo analizzato come Baudelaire, nella fondazione della sua teoria «sovannaturale» della poesia moderna, sia giunto a riabilitare la forma poetica allegorica, nella quale egli si era imbattuto nel descrivere la percezione acuita nell'ebrezza dell'hascisc, e come poi la personificazione allegorizzante fosse giunta, nelle *Fleurs du Mal*, a una inattesa resurrezione. Qui Baudelaire – come già indica l'impiego esuberante di sostantivi scritti con l'iniziale maiuscola – ha riguadagnato alle tanto disprezzate personificazioni una «sostanziale maestà», mobilitandosi contro la pretesa della poesia romantica di poter esprimere direttamente i sentimenti. Con ciò egli ha riconquistato alla lirica moderna una nuova capacità di materializzazione dell'astratto, e ha creato il modello poetico di una moderna *psychomachia* che contendeva all'io autocosciente – come entro breve tempo avrebbe fatto la psicoanalisi di Freud – il primato nel governo dell'anima.

L'interpretazione storica del nostro testo ha con ciò condotto a una ricostruzione della sua contrapposizione all'orizzonte d'attesa costituito dalla poesia romantica; ricostruzione che dovrebbe ormai essere confermata dalla procedura ermeneutica dell'allargamento del contesto. A questo punto devo far riferimento al mio saggio già citato, nel quale il ritorno di Baudelaire all'allegoria viene commentato in senso poetologico e con un'interpretazione delle quattro poesie dello *Spleen*. Il contesto costituito dal gruppo di queste poesie conferma la lettura storica della seconda poesia dello *Spleen* sotto un doppio riguardo: in questo caso, come nell'altro, Baudelaire faceva ricorso al processo allegorico per spezzare l'aspettativa romantica di un'armonia tra la natura e l'anima, e per chiamare in campo, contro la tirannia del soggetto, i poteri dell'inconscio. In questo caso, come nell'altro, egli ha approfondito il tema tradizionale della noia di vivere o del dolore universale, che i romantici coltivavano come *ennui*, trasformandolo in angoscia universale, di cui la nuova parola-chiave *spleen*, innalzata dalla patologia alla poesia, può essere vista come l'oggettivazione. L'etimologia registra questo mutamento di significato dalla «malattia inglese» alla parola-chiave della poesia moderna attuatosi in Francia esplicitamente intorno a quest'epoca.

(...)

«Lo *spleen*, invece, espone l'«esperienza vissuta» nella sua nudità. Con spavento, il malinconico vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura. Nessun fiato di preistoria la circonda. Nessuna aura». Queste affermazioni dal torso rimasto degli studi su Baudelaire di W. Benjamin si leggono come un'interpretazione di *Spleen II*. Benché Benjamin non lasci alcuna interpretazione completa di questa poesia, il suo nome non può tuttavia mancare in questa storia della ricezione. Perché fu Benjamin che negli anni trenta riconobbe in Baudelaire il «moderno allegorista», e stabilì con ciò il fondamento per una concretizzazione

per rappresentare le forze *disunite* della modernità, il contrasto tra mondo esterno e mondo interno, insomma – come Jauss diceva anche nell'altro saggio – una «moderna *psychomachia*» che anticipa le scoperte della psicoanalisi in arrivo. Il termine *spleen* è chiarito allora come «oggettivazione» allegorica di una angoscia elevata a determinante universale e della patologia che si impadronisce anche dello stesso tessuto poetico.

Sul tema dell'allegoria non può mancare il riferimento a Benjamin (che era già stato chiamato in causa). Il merito riconosciuto a Benjamin è quello di avere costituito un nuovo orizzonte che non vede più negativamente l'allegoria, e che riscontra in Baudelaire i caratteri di una versione moderna, dove il mondo è stato svuotato, non più dalla morale della *vanitas*, ma dall'instaurarsi della forma-merce. Le citazioni di Benjamin sono ampie e potranno essere utilmente comparate con i brani qui

del senso delle poesie dello *Spleen* che non è stata a tutt'oggi ancora del tutto sfruttata. A lui si deve un'interpretazione che ha portato alla luce il perduto nesso fra la tradizione più antica dell'allegoria, tramontata dopo la sua ultima fioritura nel barocco, e il suo risveglio nelle *Fleurs du Mal*: «La concezione allegorica è sempre costruita su un universo di apparenze screditate. Lo screditamento specifico del mondo oggettuale che riposa nella merce è il fondamento dell'intenzione allegorica in Baudelaire». Ciò che si è radicalmente trasformato, tra il barocco e l'età moderna, attraverso il processo sociale ed economico, deve essere letto nella mutata esperienza della natura: mentre la malinconia dell'allegorista barocco corrisponde a un'esperienza di caducità, «per la quale la storia vale in quanto storia della natura o più precisamente "volto sofferente del mondo"», lo *spleen* dell'allegorista moderno corrisponde a una condizione della società produttrice di merci, che di fronte a uno sviluppo tecnico inarrestabile non ammette più che si possa esperire ancora come natura un mondo completamente oggettivato. Ciò che differenzia lo *spleen* di Baudelaire dal *tedium vitae* degli antichi è la consapevolezza di questa avvenuta auto-estraniazione, un sentimento che «corrisponde alla catastrofe in permanenza», un «crudo orrore» di genere completamente diverso dal «brivido cosmico» di Victor Hugo.

L'intenzione allegorica, che secondo Benjamin ha annientato già da sempre le relazioni vitali al fine di poter attribuire alle cose – contro la loro apparenza – un significato in un contesto emblematico, si imbatte nel diciannovesimo secolo in un mondo oggettuale già in se stesso svuotato di significato, convertito nella forma-merce: «La svalutazione del mondo oggettuale nell'allegoria viene superata all'interno del mondo oggettuale stesso mediante la merce». Il ritorno degli emblemi antichi, che l'allegorista moderno riconosce sotto il velo della nuova forma-merce, rimane abitualmente nascosto ai suoi contemporanei dal carattere di feticcio della merce, dal prezzo che fa scomparire il suo valore d'uso in un valore di scambio puramente quantitativo, come dalla pubblicità che conferisce al mondo delle merci l'apparenza gradevole del poetico, mentre proprio nell'opera d'arte la forma-merce giunge a un'espressione forte come mai prima. Alla luce di questo tentativo di rivendicare al ritorno di Baudelaire all'allegoria una genesi materialistica, si può vedere all'opera nella seconda parte dello *Spleen* la tendenza distruttiva dell'intenzione allegorica, e interpretare ciò che da essa è colpito come «l'esperienza di un mondo che entra in rigidità cadaverica». Benjamin ha osservato in altro luogo, a proposito della poesia, che essa «è completamente costruita sull'immedesimazione in una materia che è morta in un doppio senso. Essa è la materia inorganica. [...] L'immagine della sfinge, con cui la poesia si chiude, ha la bellezza deprimente dei fondi di magazzino, che si incontra ancora nei *Passages*». Non mi pare che né l'«immedesimazione» nell'inorganico, né il «carattere di merce» della sfinge – se si prende in parola questa interpretazione certamente occasionale – siano conformi alle opinioni di Benjamin sulla moderna funzione dell'allegoria nelle *Fleurs du Mal*. Il mutamento del valore estetico della natura, con il quale Baudelaire sancisce la rottura con l'idealistica immagine del mondo del romanticismo, non si arresta neppure di fronte all'inorganico; nel paesaggio desertico di *Spleen II* questo sarebbe svuotato di senso come la materia morta nella quale tutti i prodotti del lavoro umano si disgregano nel vecchio *boudoir*. L'intenzione allegorica perseguita fino all'ultima rigidità cadaverica del mondo può, d'altro canto, rovesciarsi dall'estraniazione esteriore in una nuova apparizione del bello; il quale non deve scaturire da alcuna «corrispondenza naturale», poiché può risultare soltanto dall'effetto catartico della poesia che il cantare della sfinge tematizza. Con il suo canto l'incantesimo

antologizzati alle pp. 18-33. Proprio a proposito del commento al testo del secondo *Spleen*, dove Benjamin vede nell'emergere della materia inorganica una indicazione del potere delle merci, Jauss aggiunge la sua glossa che, come abbiamo visto, insiste sulle capacità catartiche del canto della sfinge, che romperebbe la tendenza alla «materializzazione» del mondo umano. La tesi, che meriterebbe attenta discussione, è corroborata in questo passo dalla citazione di un altro brano dei *Fiori del Male*, il numero XVII, *La bellezza*; in esso la bellezza parla e sostiene di «regnare nell'azzurro come una sfinge incompresa».

della materializzazione è rotto e, nel contempo, la sfinge è sottratta all'oggettivazione del mondo: divenuta allegoria della bellezza incompresa, essa tiene fede a quanto era già stato detto nel ciclo de *La beauté*: «Sfinge incompresa regno nell'azzurro».

(...)

Le domande non ancora poste costituiscono al possibilità data all'interprete successivo. Esse non devono portare ad annullare completamente la risposta che il predecessore trovava nel testo alle sue domande. In una storia dell'interpretazione, il nesso di domanda e risposta è determinato primariamente dalle categorie dell'arricchimento della comprensione (si tratti di integrazione o di continuazione, di diversa accentuazione o di nuova illuminazione), e soltanto secondariamente dalla logica della falsificabilità. Quando un'interpretazione precedente può essere falsificata, ciò non indica per lo più semplicemente errori storici o «mancanze» soggettive, bensì domande non legittimabili – se non addirittura una riflessione ermeneutica lacunosa, che si svela nella constatazione che l'interprete non ha saputo porre nessuna di quelle domande che avrebbero potuto rischiarare la sua pre-comprensione alla luce della comune istanza costituta dal testo. Nell'esame delle opere letterarie le domande sono dunque legittime solo quando esse si dimostrano valide – come anticipazione dell'interpretazione – nell'impatto con il testo; detto in modo diverso: quando può dimostrarsi che il testo può essere inteso come una nuova e non solo occasionale risposta alle domande poste. Risposta non solo occasionale: con ciò si esige che il testo sia concretamente interpretabile come significato di questa risposta. Se nella storia dell'interpretazione delle opere d'arte risposte diverse non si falsificano reciprocamente, ma testimoniano ancora, nel conflitto delle interpretazioni, la concretizzazione storicamente in progresso del senso, a che cosa dovrebbe essere ricondotto ciò se non alla conciliabilità – manifesta per lo meno nell'esperienza dell'arte – di domande legittimabili?

Ho riportato, poi, la parte finale, dove Jauss tira le sue conclusioni. In particolare egli sottolinea che la storicità dell'orizzonte dovrebbe ispirare cautela sul relativismo delle interpretazioni. Dal suo punto di vista, infatti, non si potrebbe dire che un'interpretazione è sbagliata, ma soltanto che è diversa per via del mutamento di orizzonte che interroga il testo secondo domande diverse. Secondo Jauss, le interpretazioni non sono falsificabili come i testi scientifici (c'è qui la ripresa del termine evidenziato da Karl Popper: «come criterio di demarcazione, non si deve prendere la *verificabilità*, ma la *falsificabilità* di un sistema. In altre parole: da un sistema scientifico non esigerò che la sua forma logica sia tale che possa essere messo in evidenza, per mezzo di controlli empirici, in senso negativo: *un sistema empirico deve poter essere confutato dall'esperienza*»; *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 22). Sono, piuttosto e soltanto, “legittimabili” in base alla congruenza del testo con le domande che gli rivolgiamo. In questo passo finale, malgrado non ometta di citare il «conflitto delle interpretazioni» (corsivo mio: si tratta del titolo di un libro di Ricoeur, uscito in Francia nel 1969), tuttavia Jauss si mostra, com'è nella linea dell'ermeneutica, propenso alla pacificazione, in quanto tutte le domande legittimate dal testo dovrebbero, su questa base comune, risultare conciliabili.

IX

FREDRIC JAMESON E LA CRITICA NEOMARXISTA

La critica marxista, già un po' passata di moda negli anni Settanta, sembrava davvero spacciata negli anni successivi al crollo della Unione Sovietica. Invece, proprio in ragione del fatto che l'opera di Marx non è più una dottrina di stato e può essere finalmente riletta liberamente, senza temi di interdetti o scomuniche, il marxismo sta passando una fase di nuova vitalità nell'ambito della teoria letteraria. Questa ripresa è avvenuta soprattutto nei paesi anglosassoni, e non a caso, perché in questi paesi non vi si è mai sviluppato un partito comunista troppo forte e invadente. Sia come sia, si può parlare di neomarxismo soprattutto per Terry Eagleton in Inghilterra e per Fredric Jameson (1934-viv.) negli Stati Uniti.

Il caso di Jameson, poi, è ulteriormente paradossale. Egli infatti è finito nel novero dei teorici del postmoderno, una corrente di pensiero che proclamava la fine della storia e delle grandi narrazioni, in primo luogo del “racconto dell'emancipazione” su cui si fonda la politica di sinistra. Come può essere? La cosa, in realtà ha una sua strana logica. Il ragionamento di Jameson si fonda proprio sull'assunto marxista che la sovrastruttura culturale può essere compresa soltanto riportandola alla base economica: quindi, se la cultura degli anni Ottanta-Novanta è definibile come postmoderna, allora occorrerà stabilire la sua dipendenza da una nuova fase strutturale, definibile come postmodernità. In questa operazione, per altro, Jameson fa parecchie distinzioni che non escludono la possibile azione critica sui e dei prodotti culturali; e, recentemente, è tornato a sviluppare una riflessione sulla modernità ancora praticabile (ad esempio nel libro su Brecht: *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008). Il saggio su Baudelaire, che affronteremo in quest'occasione, è la prova di una certa oscillazione: è, infatti, una considerazione sull'interpenetrazione di moderno e postmoderno, che sposta la validità dei termini alla metà dell'Ottocento, e tuttavia viene svolta nell'ambito di un libro complessivamente dedicato alle “carte moderniste”.

Prima però di passare al testo critico, c'è da rilevare il fatto che Jameson, francesista in origine, ha compiuto un percorso di studio attraverso tutta la teoria letteraria europea, in cui ha immagazzinato e assorbito il marxismo critico (Benjamin, Bloch, Adorno), lo strutturalismo (Lévi-Strauss, Althusser, Greimas), nonché la psicoanalisi, l'antropologia e quant'altro. Interessante soprattutto è la sua utilizzazione del metodo formale, come avremo modo di vedere nel corso della sua analisi. Per lui, gli elementi della meccanica linguistica sono il fondamento del discorso sul testo, il punto da cui partire con i collegamenti verso i vasti orizzonti della società e le vicende dei modi di produzione. La tradizionale incapacità della critica marxista ad entrare nelle pieghe del testo viene quindi felicemente superata. Tuttavia, ciò non significa che si cada in un lavoro neutralmente descrittivo: la descrizione del testo non può mai andare – secondo Jameson – senza l'autoconsapevolezza e la discussione del metodo stesso: seguendo un principio dialettico, che «esige quindi l'uso di un metodo (da me altrove designato come “metacommentario”), secondo cui il nostro oggetto di studio non è tanto il testo stesso quanto le interpretazioni attraverso le quali tentiamo di metterci davanti ad esso e di appropriarcene» (*L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 10). Servono quindi oggetti di studio che collaborino alla messa a punto teorica; e Baudelaire è uno di questi. Oltre che per chiarire meglio la distinzione tra moderno e postmoderno, Jameson si serve del nostro autore anche per approfondire la nozione di “sublime” aggiungendo a questa nozione classica sfumature nuove e inusitate.

BAUDELAIRE COME MODERNISTA E POSTMODERNISTA: LA DISSOLUZIONE
DEL REFERENTE E IL “SUBLIME” ARTIFICIALE
1985, tradotto da *The Modernist Papers*, London, Verso, 2007, pp. 223-237.

La posizione inaugurale, e però classica, di Baudelaire nella storia della poesia Occidentale può essere indicata in molti modi diversi: una teoria che privilegi il valore poetico, come è stata sviluppata e trasmessa dalla tradizione modernista, assume nello stesso tempo un valore storicizzante, perché, per ogni periodo o momento successivo – ogni successivo nuovo *presente* – vede staccarsi dall’inesauribilità del testo qualche nuova emanazione fantasmatica o “immagine persistente” del poeta. Ci sono dunque molti Baudelaire, dal valore più diverso, è chiaro. C’è, per esempio, un Baudelaire postromantico di second’ordine, il Baudelaire del satanismo e del *brivido* a buon mercato, il poeta della bestemmia e di un apparato religioso arrugginito e stantio, che a metà dell’Ottocento non era più interessante di quanto non lo sia oggi. (...) Questo Baudelaire senza dubbio tirerà avanti nella *fin de siècle* come un residuato. Ma c’è il Baudelaire più difficile da cogliere: il Baudelaire contemporaneo di se stesso (e di Flaubert), il Baudelaire della “rottura” del 1857, il Baudelaire la cui eterna novità di linguaggio è presa nella reificazione, con la sua strana trasformazione in un linguaggio alieno. Di questo Baudelaire parleremo tra poco qui.

Intanto, io propongo altri due simulacri di Baudelaire – identici con quest’ultimo, ma anche leggermente, stranamente diversi: e cioè il Baudelaire visto come poeta inaugurale dell’alto modernismo (di un alto modernismo oggi estinto, vorrei aggiungere), e il Baudelaire del postmodernismo, della nostra epoca odierna, della società consumista, il Baudelaire della società dello spettacolo o dell’immagine. Come il mio titolo suggerisce, tenterò una lettura della società del nostro tempo (e del Baudelaire che esso si merita) nei termini della macchina e del simulacro, del ritorno di qualcosa come il “sublime”. Questo sarà poi un esercizio speculativo e profetico. Mi sentirò però su un terreno più solido con quel periodo più antico sul quale abbiamo gradualmente raggiunto un qualche consenso generale, vale a dire la lunga vita e il destino dell’alto modernismo, a proposito del quale si può sicuramente asserire che uno dei suoi eventi fondamentali riguarda quello che noi ora chiamiamo il “referente”. È dunque sotto il segno della sua sparizione, della sua eclisse o abolizione – meglio ancora del suo graduale svanire ed estinguersi – che faremo il nostro primo approccio al testo poetico.

Sebbene il titolo del saggio ci abbia già preventivamente suggerito che si tratterà essenzialmente di due facce (quella moderna e quella postmoderna), Jameson comincia da molti Baudelaire. Che sono tanti per la semplice ragione che ogni epoca (secondo il principio della interpretazione *attualizzante*) si valorizza e si ritaglia il suo. La scelta del critico, in questo caso, è portare l’attualizzazione alle estreme conseguenze, mettendo in luce gli aspetti più anticipatori e profetici dell’autore in questione, fino a mostrare come egli avesse già inconsapevolmente previsto alcuni dei nostri principali tratti odierni. Di conseguenza, il Baudelaire che viene scartato subito è quello più vicino all’epoca storica in cui visse, il poeta tardo-romantico del satanismo e della “bestemmia”, di una religione “rovesciata” che, in sostanza, rimarrebbe prigioniera dello schema religioso che vuole con tanta foga infrangere, finendo in un esercizio di retorica che rimette in gioco un apparato “vecchio stile” (su questo era impostato, loabbiamo visto, il Baudelaire di Sartre).

Sicché, già nel secondo paragrafo del suo scritto, Jameson mette in tavola tutte (o quasi) le sue carte, già presenti nel titolo e sottotitolo: nell’autore saranno cercate le tracce iniziali del percorso successivo, prima dell’alto modernismo e poi del postmodernismo, in particolare in relazione alla nozione del sublime (ripresa senza però citare il precedente di Auerbach: anche perché qui il senso sarà un po’ diverso) e all’altra questione della perdita del “referente”. Dopo il sunto di questi quattro caposaldi o premesse, viene subito chiamato in causa il testo, per l’esattezza il primo dei due testi-

Chant d'automne, parte I

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bâlier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui? — C'était hier l'été; voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

[*Canto d'autunno*. Ecco, affondiamo nelle fredde tenebre. / Addio, bagliori delle brevi estati. / Sento che cade con dei tonfi funebri / la legna nei cortili, sui selciati. // L'inverno tutto mi penetra: orrore, / odio, brividi, lavoro forzato. / Come il sole nel suo inferno polare / un blocco rosso è il mio cuore ghiacciato. // Fremendo ascolto il ciocco che ora piomba: / ha l'eco del martello sulla forca. / L'anima mia è torre che soccombe / colpita dall'ariete che la forza. // A sentire insistenti i colpi ancora / par che s'inchiodi una bara d'urgenza. / Per chi? Ieri era estate, è autunno ora. / C'è un suono oscuro, come di partenza.]

Tre esperienze (per cominciare senza pretese con il linguaggio del senso comune della vita quotidiana) – tre esperienze si incontrano in questo testo: la prima è una sensazione di qualche genere, forte e chiara, ancora necessariamente senza nome (potrebbe essere descritta come “ansia”, o questa cosa molto diversa, “malinconia”, ma allora come facciamo con quest’altra componente di impazienza, anticipazione, curiosità, che comincia a interferire con quelle due altre tonalità affettive quando raggiungiamo il caratteristico motivo finale della «partenza» – *voyage* e avventura, ma anche morte?). Avrei poco da dire sul contenuto affettivo della poesia, poiché, praticamente per definizione, il Baudelaire che ci interessa qui non è più il Baudelaire di un'estetica dell'*espressione*: un'estetica in cui un evento psicologico precostituito e identificabile si è poi composto ed espresso, in un secondo momento, nel linguaggio poetico. Colui che ha prodotto la poesia può anche aver pensato al

campione affrontati nel saggio, vale a dire la prima parte del *Canto d'autunno*, numero LVI dei *Fiori del Male* – la seconda parte, altre tre quartine, viene sostanzialmente eliminata da Jameson. Come si vedrà tutto il lavoro di questo critico è giocato su un continuo rimando tra le grandi prospettive (lo sviluppo dei periodi e dei contesti culturali e addirittura dei modi di produzione della società, che rimanda alla tradizione marxista) e una analisi del testo estremamente minuziosa e attenta alle sfumature (che deriva a Jameson dalla sua frequentazione degli strutturalisti).

Dal *Canto d'autunno* emergono così, in prima battuta, “tre esperienze”, che vengono estratte dall’aneddoto superficiale e poste in evidenza. La prima è il senso di tristezza che promana dal componimento e che Jameson designa in inglese come “anxiety”, vocabolo traducibile con “ansia”, ma associabile anche (in analogia con il tedesco “angst”) all’“angoscia” dell’esistenzialismo; e va ricordato anche il poema *The Age of Anxiety* pubblicato da Auden nel 1947. Subito però Jameson

suo lavoro nei termini di qualche residuale categoria di “espressione” o “espressività”. Ma anche se fosse, egli ha trionfalmente distrutto e sovvertito (magari contro la sua propria volontà) tale categoria ormai arcaica. Osserverò solo che non appena questa presunta “sensazione” o “emozione” comincia a comporsi in parole e frasi, in versi e strofe, si trasforma e diventa irriconoscibile, non è più concepibile nel vecchio lessico psicologico (zeppo di nomi per stati mentali che *riconosciamo* in anticipo); o, per usare il nostro gergo contemporaneo, non appena viene trasferita in un testo verbale, smette di essere psicologica o affettiva in qualsiasi senso del termine, e passa a esistere solo come *qualcosa d’altro*.

Insomma, basti questo accenno per lasciarci la psicologia alle spalle. Ma ho suggerito che in questo testo ci sono i materiali grezzi di altre due “esperienze”, e la loro banale e informe presenza va adesso registrata: c’è, in tutta evidenza, una stagione-caduta, l’avvicinarsi di un cupo inverno che rappresenta anche e con ancor più forza la morte dell'estate stessa; e, accanto a ciò, una percezione fisica, un evento o esperienza uditiva, il suono sordo dei ciocchi e della legna che si ripercuote nel cortile interno di una casa parigina. Da una parte la natura, dall’altra la città, il mondo urbano, e un momento di interrelazione tra questi grandi opposti, in cui il primo, l’arcaico tempo ciclico della vecchia agricoltura e della vecchia campagna, è ancora capace di trasmettersi attraverso il suo negativo, cioè le istituzioni sociali della stessa città, che rappresentano l’innaturale o antinaturale trionfante.

Si sarebbe tentati, di fronte alla suprema antitesi tra campagna e città, a questa contraddizione interna ai materiali grezzi del testo di Baudelaire, tra società precapitalista e la nuova metropoli industriale del nascente capitale, di evocare uno dei grandi modelli estetici dei tempi moderni, quello di Heidegger ne *L’origine dell’opera d’arte*. Heidegger vi

nota che questo tono mesto, questo pedale “basso”, non è poi così completo come sembrerebbe a prima vista: vi contrasta, se non altro, il finale del testo citato, che (dopo aver contato varie allusioni funebri) rinvia a una partenza, che potrebbe essere, sì, la morte, ma anche l’inizio di un viaggio e quindi una ripresa positiva. Tra l’altro, dopo la notazione della prima esperienza offerta dal testo e prima di procedere oltre, Jameson pronuncia una fondamentale e assai impegnativa dichiarazione metodologica che taglia la strada a qualsiasi interpretazione psicologica (e anche psicoanalitica, nel senso di una psicoanalisi dell’autore). Questa dichiarazione vuole impedire che il lettore scivoli verso una attribuzione biografica del tipo: c’era un signore chiamato Charles Baudelaire; tornò a casa alla fine dell'estate; sentì dei rumori cupi nel cortile; divenne triste pensando che tutto passa, e così via. Jameson esclude che la poesia possa essere presa come una fotografia dell’interiorità dell’autore o come “specchio dell’anima”; in termini estetici, come *espressione*. Anche se l’autore può aver pensato di *esprimersi* davvero, di confessarsi o di esprimere il proprio pensiero in maniera esatta, il linguaggio lo tradisce sempre e comunque: ciò che è iniziato nell’interiore o nel profondo, una volta che si sposta nelle parole, diventa oggetto di comunicazione e perciò diventa sempre “un’altra cosa” che l’autore e il lettore si dividono dialetticamente e che può assumere quindi significati imprevisti in partenza.

Spazzato dunque il campo da una lettura “personalizzata” (io direi anche “antropomorfa”), ridotta alla testimonianza delle vicende intime dell’autore, veniamo alle altre due esperienze (Jameson, infatti, ne aveva annunciate tre), che si presentano precisamente contrapposte. L’esperienza “naturale” del morire di una stagione, e l’esperienza “sociale” della vita in una grande città, in cui ci si può chiudere in casa, ma si viene comunque assaliti dai rumori dell’esterno (al centro c’è infatti la percezione uditiva di un fenomeno che non si vede), in questo caso della legna che viene accatastata nel cortile, in un’epoca in cui ci si riscaldava a legna. Queste esperienze sovrapposte si dispongono nell’antitesi campagna/città, natura/antinatura, tempo ciclico/tempo progressivo e quant’altro potremmo mettere nelle due serie di opposizioni. Certo l’antitesi natura/società è abbastanza ovvia e sfruttata; ad esempio la semiotica strutturale del Gruppo μ , alla ricerca della “retorica della poesia”,

descrive l'effetto e la funzione dell'opera d'arte "autentica" come l'instaurarsi di una "lotta" tra i due poli che egli chiama Mondo e Terra: e che riscriverei in altri termini come la dimensione della storia e del progetto sociale da un lato, e della natura o materia dall'altro – che comprende dal contesto geografico e ecologico fino al corpo individuale. La forza della immagine di Heidegger sta nel modo in cui il dislivello tra queste due dimensioni incommensurabili viene conservato e tenuto aperto: il problema è che noi tutti viviamo in entrambe le dimensioni nello stesso tempo, in una simultaneità inconciliabile che sussume in sé le vecchie opposizioni ideologiche come quelle di corpo e spirito, o di privato e pubblico. In ogni momento ci troviamo nella storia e nella materia; siamo contemporaneamente esseri storici e naturali, che vivono nella assegnazione di significato del progetto storico così come nell'assenza di significato della vita organica. Nessuna sintesi – né concettuale né esperienziale, men che meno simbolica – è concepibile tra questi due domini disgiunti; o piuttosto la produzione di tale sintesi concettuale (in cui, per dire, la storia varrebbe passata per "naturale", o la natura cancellata di fronte alla storia) è la vera e propria produzione di ideologia o di "metafisica", come la si chiama spesso. L'opera d'arte dunque non può mai "curare" questa ferita: niente può farlo. Lo sbaglio, comunque, è l'idea che dovrebbe essere curata: a questo punto noi abbiamo tre posizioni e non due. Non è un problema di tensione vs. soluzione, ma piuttosto di repressione e oblio, la soluzione illusoria della metafisica e poi di una terza possibilità, la coscienza divisa che tiene insieme con forza ciò che è separato, un momento di consapevolezza che dà conto della differenza. Questa è poi per Heidegger la vocazione dell'opera d'arte: porre la tensione inconciliabile tra storia e natura nel modo con cui viviamo *in* essa e affermare la sua realtà *come* tensione, dislivello, lotta, distanza. Heidegger procede assimilando questo atto "poetico" inaugurale con atti simili della filosofia (il disoccultamento dell'essere) e di rivoluzione politica (l'inaugurazione di una nuova società, l'invenzione di nuove relazioni sociali).

arrivava alle due analoghe macroclassi dell'*anthropos* e del *cosmos*. Jameson preferisce rifarsi ad una autorità filosofica come Martin Heidegger e al saggio *L'origine dell'opera d'arte* (1936), dove Heidegger ragiona della verità artistica sulla base della lotta senza fine tra due poli designati con i nomi di "Mondo" e "Terra" (in tedesco "Welt" e "Erde"), certo molto vicini a Storia e Natura. L'arte sottolineerebbe quindi questa frattura fondamentale e inconciliabile. Si tratta di vedere quanto, nel pensiero heideggeriano, la lotta non presupponga anche una sotterranea convergenza e vale la pena – scontando un poco la complicazione del linguaggio filosofico – dare un'occhiata al seguente passo: «La verità si istituisce nell'opera. La verità è presente solo come lotta fra illuminazione e nascondimento, nel contrapporsi di Mondo e Terra. La verità deve esser disposta nell'opera come lotta fra Mondo e Terra. La lotta non deve essere superata in un ente prodotto a tal fine, né semplicemente trovare rifugio in esso; ma dev'esser accesa sulla base di questo ente; il quale, pertanto, deve, portare in sé i tratti fondamentali della lotta. Nella lotta viene conquistata l'unità di Mondo e Terra. Quando si apre un mondo, si decidono, per un'umanità storica, vittoria o sconfitta, benedizione o maledizione, dominio o servitù. Un Mondo che sorge fa apparire il non ancora deciso e misurato, aprendo così la nascosta necessità della misura e della decisione. Ma, aprendosi un mondo, emerge la Terra. Essa si rivela come la tutto-portante, come la costantemente autochiudentesi e nascondentesi nella sua legge. Il Mondo esige decisione risoluta e misura, e lascia pervenire l'ente nell'Aperto delle sue vie. La Terra, sopportando ed emergendo, tende a mantenersi chiusa e ad affidare tutto alla sua legge. La lotta non è un tratto che spalanchi un baratro, ma è l'intimità di un convenirsi reciproco dei lottanti. Un tal tratto attrae i contendenti verso l'origine della loro unità, in base al comune fondamento. Esso è un disegno fondamentale. Esso è il profilo che disegna i tratti fondamentali dell'illuminazione dell'ente. Questo tratto non permette che gli opposti si dilacerino separandosi, ma inserisce la contrapposizione di misura e limite in un unico contorno» (*Sentieri interrotti*, Firenze, Nuova Italia, 1968, pp. 47-48). Non è il caso di attardarsi qui a discutere quanto pesi sulla teoria di Heidegger una visione classica e mitica dell'arte; per ora conta solo il fatto che Jameson lo legga con occhiali decostruzionisti, come teorico di una ferita incurabile e, insomma, di

È un'ipotesi affascinante e si può leggere *Chant d'autunne* in questa linea, come se inscenasse il dislivello decisivo tra la morte organica, il ciclo naturale e il mondo urbano, che qui si allarga molto al di là della città fino a comprendere le istituzioni repressive della società in generale – esecuzioni capitali, guerre, ceremonie funebri e infine, la cosa più misteriosa, la vaga suggestione del nomadico, del “viaggio” che sembra connotare l'interfaccia tra natura e società umana. Si può leggere la poesia su questa linea, ma a quale prezzo?

È venuto il momento di dire che i limiti della grande concezione di Heidegger sono da individuare meno nella sua ipotesi dell'atto poetico che nelle sue implicazioni volontaristiche per un altro atto, quello della ricezione o della lettura. Assumiamo pure che il poeta – o l'artista in generale – sia sempre nella disposizione per aprire Mondo e Terra in questo modo (non è un'affermazione difficile da fare, poiché la “vera” poesia lo fa per definizione, per Heidegger, e l'arte che non lo faccia non è dunque per niente “vera” arte). Il problema nasce quando arriva la volta del lettore, che in una società della caduta, del secolarismo o della reificazione è chiamato (non da ultimo dallo stesso Heidegger) a reinventare questo ritualistico atto inaugurale e ben noto. È sempre possibile questo? O dobbiamo prendere in considerazione le specifiche condizioni storiche che danno la possibilità di aprire o chiudere tale lettura? E tralascio il senso che Heidegger aveva della possibilità storica nel momento fatale e innominabile in cui ha elaborato questa meditazione (1935). Ciò che è chiaro è che questa meditazione deve sempre farci ritornare al livello storico nel più cupo e tedioso senso delle costrizioni, della situazione che limita le possibilità e traccia sempre il limite esterno a una più trascendente visione della storia come Mondo.

Quindi ora torneremo alla situazione storica più vicina di questo particolare Baudelaire, che è la situazione dell'alto modernismo nascente. Il sapere convenzionale ce la descrive già in certo numero di modi: è il momento, ci dice il Barthes del *Grado zero della scrittura*, del passaggio dalla retorica allo stile, da un linguaggio collettivo condiviso all'unicità e all'intimità dell'individuo come a monade isolata e corpo isolato. È anche il momento, come sappiamo, della rottura dei vecchi gruppi sociali, e non da ultimo di quelle letture in un pubblico relativamente omogeneo a cui, nel patto della scrittura, possono essere indirizzati certi segnali relativamente stabili. Entrambe queste descrizioni sottolineano un processo di frammentazione sociale, l'atomizzazione di gruppi e comunità, la lenta e silenziosa dissoluzione di una quantità di formazioni collettive diverse che coesistevano, coinvolte nel

una insuperabile contraddizione (tensione, dislivello, lotta, ecc.); desumendone una *terza* posizione tra la nostalgia della natura e l'esaltazione del progresso. E traendone una apertura all'orizzonte largo dei problemi, in cui, per dire, le illusioni del testo (alla forca, all'ariete, alla bara) diventerebbero dei rimandi alle “istituzioni repressive” della società.

Heidegger tornerà più avanti e sarà debitamente “superato”: già qui se ne individua un limite, nella mancanza di prospettiva storica. Infatti, obietta Jameson, l'apertura del testo poetico dipende non solo dal modo con cui la pone l'autore, ma anche da come la recepisce il lettore; senonché la posizione del lettore muta nel tempo, a seconda dell'orizzonte storico-culturale (è la prospettiva dell'evoluzione interpretativa già contenuta nell'inizio del saggio e nella sua intenzione attualizzante).

Ecco, per l'appunto, che inizia il lavoro di reinterpretazione con la prima epoca storico-culturale chiamata in campo, che è quella dell'alto modernismo. L'alto modernismo viene caratterizzato, seguendo vari autori (tra cui il Barthes de *Il grado zero della scrittura*), dal processo della frantumazione sociale e dall'isolamento dell'individuo. Un processo generale di specializzazione del lavoro (e di alienazione o “reificazione” culturale) che incide sulla letteratura, in modo particolare attraverso la dissoluzione del pubblico come comunità omogenea. Di qui la crisi del codice retorico che prevedeva il rapporto tra forme e contenuti in una modalità di rappresentazione comunemente

processo unico della logica del capitale, che nella mia tradizione si chiama reificazione: l'equivalenza del mercato in cui a poco a poco sono prodotte le unità e, proprio nell'atto in cui sono rese equivalenti le une alle altre perciò al contempo irrevocabilmente separate, come molti quadrati identici nel disegno di una griglia.

Vorrei descrivere questa situazione, la situazione del poeta – la situazione che questo particolare Baudelaire deve risolvere, sottostando alle sue costrizioni e contraddizioni – in un modo un po' diverso e tuttavia correlato, come il simultaneo prodursi e cancellarsi del referente stesso. Quest'ultimo può essere colto soltanto come ciò che sta fuori dal linguaggio, ciò che il linguaggio o una certa configurazione del linguaggio sembrano designare, e tuttavia, proprio nel momento della indicazione, viene proiettato fuori della portata, come qualcosa di trascendentale.

In *Chant d'automne*, il referente non è particolarmente ambiguo né di difficile comprensione: è semplicemente il corpo stesso o, per meglio dire, l'apparato sensorio del corpo. Ancora meglio, è la percezione corporea – se si vuole un termine ancora più neutro, la *sensazione* – che attiva il corpo come suo strumento di percezione e pone in essere quest'ultima contro di esso. Il referente qui è allora semplicemente un suono familiare, il sordo rimbombare dei ciocchi che colpiscono la pavimentazione del cortile. E però, familiare per chi? Tutto, compresi i misteri del modernismo stesso, gira attorno a questa parola, a proposito della quale dobbiamo, in un primo momento, ammettere che non è più tanto comprensibile per un lettore contemporaneo. Ma in un secondo momento, sarei meno interessato a suggerire che, anche per i contemporanei di Baudelaire, tale referenza fosse in procinto di divenire esotica o oscura, piuttosto che a porre, come un principio di frammentazione sociale, il ritirarsi del privato o del corpo individuale dal discorso sociale.

Possiamo approfondire il problema della referenza prolungando la stessa psicologia positivista – esattamente coeva all'alto modernismo – e immaginando la registrazione visuale e grafica di questo unico suono, la cui “vera natura” – vale a dire, il cui *nome* – non si può derivare dal suo complesso modello spaziale. Tali registrazioni perpetuano il vecchio mito positivista che esista qualcosa come l'atomo di una pura sensazione nell'allora nascente pseudoscienza della psicologia – un mito che nel presente contesto preferisco leggere come un sintomo di ciò che sta accadendo al corpo stesso.

Perché questo suono, una volta “familiare”, ci riporta indietro nel corpo di Baudelaire: in esso avviene un evento unico e completamente alieno da qualcosa la cui “esperienza” possiamo noi stessi ricordare, qualcosa che ha perso il suo nome, e che non ha equivalenti: anonimo e indescrivibile come una vaga sofferenza, come uno strano gusto rimasto nella bocca, come un arto che si sta addormentando. I semiotici conoscono bene questa strana intercapedine tra corpo e linguaggio, quando studiano i sistemi di nominazione approssimativa – per dire: la terminologia degli assaggiatori del vino – o esaminano il modo in cui un medico *traduce* nel codice tecnico della nosologia le espressioni che provano a fornirgli i suoi pazienti.

Ma è *questo* che adesso deve venire storicizzato. Vorrei procedere a una generalizzazione

accettata, per cui la retorica era anche sempre una “retorica del realismo”. Per questa via Jameson perviene al primo dei suoi temi correlati che è la “crisi del referente”: il referente, l'oggetto rappresentato, non è più dato in partenza nell'ambito di una convenzione condivisa, e non può essere avvertito, quindi, in altro modo che come ostacolo e problema, qualcosa di esterno al linguaggio che può essere solo approssimato e a prezzo di una messa in questione del linguaggio stesso.

Ritornando al testo di Baudelaire, al suo centro si può notare una percezione corporea, apparentemente semplice (il rumore dei ciocchi nel cortile), che tuttavia diventa strana e inquietante. È probabile – suggerisce Jameson – che nemmeno per i contemporanei di Baudelaire, che potevano essere capitati in situazioni simili, questo referente fosse completamente “familiare”. Esso infatti fa parte di un complesso di percezioni abbastanza sfuggente e indeciso, che non è possibile inquadrare del tutto con il vocabolario di una psicologia positiva e positivista. Si tratta, cioè, di una zona sfangiata tra corporeità e linguaggio, che si può accostare a quelle terminologie tecniche che cercano

provocatoria (o almeno, come si dice, inverificabile), e cioè che prima di Baudelaire e Falubert non c'erano sensazioni fisiche in letteratura. Non significa affatto che si possa affermare che (per parodiare Virginia Woolf) attorno al 1857 ci sia stata una fondamentale mutazione della natura umana. Significa, più modestamente e dalla parte dell'oggetto (o dei materiali letterari grezzi), che una percezione corporea instabile non era, fino a quel momento, sentita come un contenuto adatto al linguaggio letterario (si darà a questo un più ampio senso storico espandendo i dati fino ad includere esperienze come quella dell'angoscia – Kirkegaard è dopo tutto un contemporaneo di questi scrittori). E significa, dal lato del soggetto o del linguaggio letterario stesso, che la vecchia retorica era in qualche modo non percettiva, e non aveva ancora “prodotto” questo referente nel senso che noi gli diamo: vale a dire che anche dove incontriamo qualcosa che ha a che vedere con una quantità di dati sensoriali – l'esempio migliore sarebbe, forse, Balzac, che ha elaborato descrizioni che includono proprio l'odore delle camere – queste apparenti notazioni percettive, esaminate da vicino, si dimostrano altrettanti *segni*. Nell'apparato della vecchia retorica, in altre parole, la “sensazione fisica” non arriva all'opacità del corpo, ma è segretamente trasparente, e *significa* sempre qualcosa d'altro – qualità morali, finanziarie o di status sociale, e così via. Il linguaggio percettivo emerge solo nelle rovine del vecchio sistema di segni, questo vecchio modo di assimilare le esperienze corporee contingenti con la trasparenza del significato. Il problema, comunque, che complica enormemente la descrizione, è che il linguaggio non smette mai di tentare di riassorbire e controllare la contingenza; che, a dispetto di se stesso, cerca sempre di trasformare questo contenuto scandaloso e irriducibile in qualcosa di significativo. Il modernismo sarà allora un tentativo rinnovato di fare proprio questo, un tentativo di conseguire, di fronte alla crisi del vecchio sistema del linguaggio retorico e del linguaggio letterario tradizionale, un nuovo tipo di significato letterario, che definirò riunificazione simbolica.

Ma adesso dobbiamo osservare questo processo al lavoro nel nostro campione poetico. L'irriducibile vibrazione sonora, con la sua particolare cupezza e il suo impatto attutito, è qui un puro dato positivo che deve essere trattato in qualche modo. La prima via è quella metonimica, cioè il collegamento di questo suono positivamente reale, sebbene in qualche modo misterioso, con qualcosa d'altro, che si potrebbe definire come assenza, perdita,

di tradurre percezioni complesse con una nomenclatura approssimativa. Sono “minute percezioni” che non avevano precedentemente trovato posto nella letteratura e che quindi si vedono *prodotte* da essa. Immersi in un nuovo modo di vita, i moderni “sentono” in modo diverso, solo che tardano a trascrivere questo nuovo modo di sentire, proprio perché non hanno ancora trovato le parole (la parola “angoscia”, aggiunge Jameson, è un’altra scoperta di questo periodo). Fino a quel momento, le sensazioni (per esempio, gli odori nei romanzi di Balzac) erano state inquadrare nei segni, approdando alla “trasparenza del significato”, che però vuol dire staccarle dal corpo e utilizzarle per significare qualche altra cosa.

Ora, però, anche grazie alla crisi del codice retorico, le sensazioni sono riportate verso il corpo da cui provengono, e così ritrovano la loro evanescenza contingente, la loro opacità originaria, la loro resistenza al significato. L'alto modernismo letterario corrisponde alla assunzione in positivo di questo ritorno alla fisicità “irriducibile” della sensazione; solo che, una volta assodata l'impossibilità dell'inquadramento nella retorica realista, l'alto modernismo non se la sente di lasciare la sensazione nella sua insignificanza, provvede comunque un “trattamento” però attraverso una nuova via, che è quella del collegamento simbolico. Di cosa si tratta? Spuntano fuori proprio due figure classiche della retorica antica, tuttavia sganciate ormai dall'ordine rappresentativo mimetico, che sono la metonimia e la metafora. Jameson Riprende il *Canto d'autunno* e riparte dalla percezione di fondo

morte – vale a dire, la fine dell'estate. Per ragioni che svilupperò più avanti, sembra utile formulare questo particolare asse positività/negatività come uno delle due principali griglie operative della poesia (l'altra sarebbe l'ovvio e ben noto movimento tra metonimia e metafora). Quest'ultima è la seconda opzione del processo poetico: la pura sensazione sarà allora sviluppata metaforicamente, mediante analogie e somiglianze: è (come) la costruzione di un patibolo, i colpi di un ariete, la chiusura di una bara. Qui occorre notare che questa via alternativa, per cui la sensazione viene svolta metaforicamente invece che metonimicamente, sfocia a sua volta nella negatività, come se l'immaginazione poetica incontrasse una barriera o un circolo vizioso che fatalmente le impedisce di raggiungere qualche sollievo o via di salvezza.

Ciò non è del tutto vero, e una lettura completa della poesia potrebbe sottolineare negli ultimi versi citati (non faccio qui l'analisi dell'intero testo) l'inatteso riapparire del posto del soggetto – l'ingenuo e miracoloso “Per chi?” e la completa ristrutturazione del sistema temporale, in cui il passato è ora abbandonato, il nuovo presente – ora definito non più negativamente come la fine dell'estate, ma positivamente come autunno – riaffermato fino al punto che il vero dato sensoriale del suono stesso diventa più una promessa che una fatalità. Vorrei adesso rapidamente provare a indicare i due principali punti del mio assunto, quello della produzione del “referente” e quello dell'emergere del modernismo. Da ultimo in *Chant d'automne* – e non vorrei generalizzare il modello in un modo indebitamente dogmatico – la strategia alto-modernista può essere individuata nel movimento che va dalla lettura metonimica del dato sensoriale al tentativo di reinterpretarlo in qualche nuovo significato simbolico o metaforico, un significato simbolico davvero diverso dalle vecchie trasparenze del segno retorico, a cui ho già fatto riferimento. Quello che non ho ancora sufficientemente messo in risalto è il modo in cui il movimento alto-modernista o simbolico è determinato dalla crisi della lettura pubblica e dalla frammentazione sociale da cui quest'ultima deriva. Data questa crisi, e la già tendenziale privatizzazione e monadizzazione degli individui che formavano il pubblico tradizionale, non ci può essere alcuna confidenza in qualche condiviso e comune *riconoscimento* del misterioso dato sensoriale, il suono cupo, che è il “referente” del testo poetico: la moltiplicazione delle analogie metaforiche è dunque una risposta a tale frammentazione, e cerca di proporre una varia serie di schemi a cui i lettori

della traccia sonora. Il suo trattamento metonimico sta nel collegamento con la situazione stagionale: sentiamo i ciocchi che cadono nel cortile, quindi l'estate sta finendo! Il trattamento metaforico invece sta in una serie di somiglianze: il rumore dei ciocchi, ritmato a intervalli regolari, assomiglia ai colpi di martello che costruiscono un patibolo, all'ariete che cerca di sfondare la porta di una fortezza, alla chiusura di una bara. Come si vede (e come nota il critico) sia il movimento della metonimia che quello della metafora, partendo da un normale evento quotidiano, non particolarmente rilevante e anzi pressoché impercettibile (quanti avranno ascoltato il cadere dei ciocchi senza nemmeno farci caso!), arrivano a delle associazioni decisamente *negative*, che sia la fine o la morte. Qui si stabilisce un punto, che verrà sviluppato più avanti: è come se l'immaginazione, alla ricerca della conquista del senso, scoprisse in realtà, quasi per forza di cose, un contenuto spiacevole – per quanto la parte conclusiva del brano sembri lasciare aperto uno spiraglio al positivo, sia, da un lato, con l'assunzione della nuova stagione (non è solo la fine dell'estate, ma contemporaneamente l'inizio dell'autunno); sia, dall'altro lato, con l'allusione alla partenza (sempre che sia un viaggio e non il definitivo congedo verso l'aldilà).

Andando a collegare la “produzione del referente” e la fase dell'alto modernismo (che è insieme un'epoca e una poetica, allo stesso modo del successivo postmodernismo), Jameson nota che il fenomeno della frammentazione del pubblico dei lettori produce l'incertezza della descrizione del “fatto” e il moltiplicarsi delle immagini. Non essendoci più una retorica compartecipata, che assicuri l'immediata comprensione, il poeta si trova alle prese con un “fatto” incerto e non può far altro che tentare di accostargli varie possibili analogie (il patibolo, l'ariete, la bara). Una simile sfilata di metafore c'era già nel barocco, a dire il vero: quello che cambierebbe alla metà dell'Ottocento è da

isolati possano appoggiarsi. Quindi ci sono qui al lavoro simultaneamente due processi: il suono viene orientato verso una molteplicità di possibili ricezioni, ma nel momento in cui questo nuovo sfaccettato impulso alla frammentazione della lettura viene compiuto (il suo stadio ultimo sarà descritto nell'*Opera aperta* di Umberto Eco), qualcosa d'altro è subentrato, ossia l'emergere di un nuovo tipo di significato simbolico, di recupero simbolico, che alla fine si sostituirà al vecchio linguaggio retorico comune e condiviso, che potrebbe essere identificato come “realistico”.

Questa crisi della lettura, allora, ci fa ritornare all'altro nostro tema, cioè la produzione del referente: un modo paradossale di presentare la questione, si dirà, perché forse sarebbe meglio parlare di “eclisse”, “decadenza” o “sparizione” del referente. Non voglio fare troppe sottigliezze, ma mi sembra importante capire che tutti questi termini indicano la stessa cosa. La “produzione” del referente – cioè il senso di qualche nuova sensazione corporea privata, innominabile e non generalizzabile, una nuova “cosa-in-sé” che necessariamente resiste ad ogni linguaggio ma che il linguaggio vive nel momento in cui la pone come problema – è lo stesso della messa tra virgolette del referente, il vederlo come il “fuori” del testo o l’“altro” dal linguaggio. L'intero dramma del modernismo è certamente qui, nel modo in cui la sua peculiare vita e la sua logica specifica dipendono dalla riduzione della referenza a un minimo assoluto e dalla elaborazione, al suo posto, di complessi schemi simbolici e spesso mitici, in cui si conserva ancora una tensione tra linguaggio e referente, si mantiene vivo un estremo ed esiguo punto di referenza, come un sole nano ancora debolmente luminoso sull'orizzonte del testo modernista.

Quando questo ultimo punto di referenza svanisce del tutto, con l'ideologia definitivamente disperata (l'esistenzialismo) che cerca di teorizzare “referenza” e “contingenza” – allora siamo arrivati al postmodernismo, in un mondo ora completamente testuale da cui tutto il pathos dell'esperienza alto-modernista è dileguato – il mondo dell'immagine, del puro gioco testuale, il mondo della società dei consumi e dei suoi simulacri.

Rivolgiamoci allora a questa nuova estetica, perché – come suggerivo – vi sono alcune importanti anticipazioni nell'opera di Baudelaire. Ci sarebbero naturalmente molti modi di approccio al postmodernismo, dei quali però non c'è tempo per fare l'inventario. Nel caso di

un lato l'estemporaneità della sensazione, dall'altro la gratuità dell'equivalente simbolico, che non è più scelto sulla base di un repertorio preordinato e prevedibile. Perciò si può parlare, allo stesso modo, della “produzione” del referente e della sua “sparizione”: le due cose sembrerebbero escludersi, in quanto la produzione dà l'idea di far nascere qualcosa di concretamente oggettivo, mentre la sparizione, al contrario, nientifica il suo oggetto. Jameson impiega un breve paragrafo per farci capire che sono le due facce della stessa medaglia: proprio perché il referente perde consistenza e non è più dato in partenza, occorre ora produrlo, con tutta la coscienza dell'artificio che ciò comporta. Il problema del modernismo (Jameson dice il “dramma”) consiste precisamente in questa condizione a metà strada, per cui l'esigenza del referente non si è ancora perduta ma viene soddisfatta con grandi difficoltà e al prezzo di procedimenti azzardosi. Jameson, a questo proposito, crea a sua volta un'immagine per indicare il referente del modernismo, quella di un «sole nano» che non è ancora del tutto sparito all'orizzonte (un'immagine che forse gli deriva dalle sue letture si fantascienza, chissà, magari dalle visioni conclusive della *Macchina del tempo* di Wells).

Ma qui si innesta il passaggio alla fase successiva, quella del postmodernismo, in cui la crisi del referente è superata, e si vive felicemente il periodo della sua assenza, senza più drammi. Rimane solo il significante, il libero gioco indifferente delle superfici, la combinatoria felice delle riscritture, l'abbandono al consumo delle copie e dei simulacri: insomma il mondo odierno che emerge alla fine del Novecento. A descrivere questa epoca, Jameson si stava impegnando proprio in quegli anni Ottanta: nel 1984 aveva scritto il saggio *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (Milano, Garzanti, 1989), che poi verrà ampliato e articolato in un volume con lo stesso titolo, edito in USA nel 1991, e tradotto in Italia da Fazi nel 2007. Come accennavo nella premessa, l'ipotesi di

Baudelaire, si è piuttosto tentati di procedere ricordando il celebre motto del filosofo già menzionato, “il linguaggio è la casa dell’essere”. Allora, il problema posto dal postmodernismo, o più precisamente dagli elementi postmoderni di Baudelaire, potrebbe concentrarsi sulla questione di cosa accada quando il linguaggio divenga soltanto l’*appartamento* dell’Essere; quando l’avvento della vita urbana e la sua anti-natura si propaga e abolisce qualsiasi “sentiero tra i campi” e lo spazio e le coordinate di una certa poesia ontologicamente heideggeriana vengono messi in questione.

Si considerino, per esempio, i versi seguenti, tratti da *Alchimie de la douleur*:

Et sur les célestes ravages
Je bâtis des grands sarcophages

[Infine, per sentieri celestiali / edifico monumenti tombali]

L’intera poesia equivale alla rappresentazione di e alla meditazione su questa curiosa dialettica del processo poetico baudelairiano, e questi versi conclusivi suggeriscono abbastanza bene il modo in cui la sua stessa logica interna si rovescia e inverte le sue proprie priorità. È come se l’immaginazione, nel suo andare alla ricerca dell’apertura o della gratificazione di una qualche infinita pienezza, incontrasse qualcosa come un principio di realtà dell’immaginazione o della stessa fantasia. Non la natura trasfigurata della pienezza del paradiso, ma piuttosto l’eccessiva, ostinata, materiale realtà della bara: l’immaginazione poetica qui critica se stessa esplicitamente, e sistematicamente e rigorosamente insidia il suo primo impulso, sostituendogli in un secondo momento un altro tipo di gratificazione, quello della capacità artigianale e lavorativa, i piaceri della costruzione di un prodotto materiale. Il ruolo dell’ideale, essenzialmente nostalgico, del lavoro manuale in Flaubert e Baudelaire è

Jameson è il tentativo di collegare marxisticamente la sovrastruttura culturale del postmoderno con la struttura economica di un modo di produzione in cui economia e comunicazione sono sempre più strettamente correlati. È chiaro però che Baudelaire non appartiene a questa epoca e infatti il critico sottolinea in più punti che il ritratto di un “Baudelaire postmoderno” è più che altro una provocazione; anche se si tratta, e questo non sarebbe scorretto, di individuare dei caratteri anticipatori.

Il primo confronto avviene, come già nella parte sull’alto-modernismo, sulla scorta del confronto con Heidegger e il suo motto sul linguaggio come “casa dell’essere”. La citazione proviene da un altro saggio heideggeriano, *Perché i poeti?* (1926), dove ancor più Heidegger appare legato al mito della poesia rivelatrice. Leggiamo, comunque il passo in questione: «Il linguaggio è il recinto, cioè la casa dell’essere. L’essenza del linguaggio non si esaurisce nel significare, né è qualcosa di connesso esclusivamente a segni e cifre. Essendo il linguaggio la casa dell’essere, possiamo accedere all’ente solo passando costantemente per questa casa» (*op. cit.*, p. 287), e i poeti sono le guide più “arrischianti” di questo passaggio. Ora, però, i tempi sono cambiati e Heidegger viene lasciato indietro: con ironia, Jameson commenta che ormai il linguaggio è divenuto, più modestamente e prosaicamente, l’«*appartamento* dell’Essere». E di questo salto – a dispetto della cronologia per la quale Baudelaire viene prima di Heidegger – ci sarebbe già l’avvisaglia nella poesia dei *Fiori del Male*. A questo punto, il critico mette in campo una questione assai importante – che però non funziona mica tanto bene con la fluidità e l’allegro ri-uso di certe attuali scritture postmoderne: l’aspetto della contraddizione interna della poesia baudelairiana, quel blocco della pienezza dell’immaginazione che qui viene definito come una sorta di «principio di realtà» che intacca le immagini (per analogia con il “principio di realtà” che in Freud contrasta il “principio di piacere”). Una specie di «critica» (Jameson usa proprio questo termine) interna alla stessa fecondità e libertà dell’immaginario che ne tarpa le pretese trasfiguranti, riconducendole verso il negativo, secondo una logica di rovesciamento e di inversione. La gratificazione non è quindi nel senso (che assume, come abbiamo visto, una velatura funebre), ma semmai si colloca nella capacità artigianale della

stato spesso evidenziato; come pure il fascino di Baudelaire per i materiali innaturali o antinaturali, per esempio il vetro, che Sartre ha letto dal canto suo come parte dell'ideologia della "distinzione" propria dell'intera classe media ottocentesca, con i corollari della repressione dell'organico e della costrizione del corpo naturale. Ma questo atto simbolico essenzialmente soggettivo, in cui i prodotti della abilità umana sono mobilitati per la repressione del corpo, del naturale, dell'organico stesso, potrebbe non escludere un'analisi più "oggettiva" della storia sociale di questi materiali, in particolare nelle costruzioni e nell'arredamento dell'Ottocento, una prospettiva che sarà chiarita dal nostro secondo campione testuale, *La Mort des amants*:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

[Avremo letti con profumi rari / divani simili a tombe profonde, / sulle mensole fiori singolari, / schiusi per noi sotto cieli più fondi. // Bruciano, a gara, il loro ultimo ardore, / i nostri cuori, due torce viventi, / rifletteranno il loro fulgore / negli specchi gemelli delle menti. // Una sera color rosa e blu mistico / solo un lampo unirà le nostre viste: / lungo singulto carico d'addio. // Più tardi un Angelo, dischiuse le porte, / ravviverà, colmo di gioia e pio, / gli specchi opachi e le fiamme

costruzione del testo, nella capacità di scrittura *densa*, cosa che accomunerebbe Baudelaire e Flaubert. E l'artigianato della scrittura avrebbe per corrispettivo tematico l'attenzione per gli artefatti, soprattutto per il carattere artificiale e ornamentale delle decorazioni degli interni, nell'arte dell'arredo. È un tema su cui Jameson non può fare a meno di rinviare a Sartre, che è stato, per lui francesista, il primo autore studiato approfonditamente. Ma, su Baudelaire, il discepolo ha assunto una posizione diametralmente opposta al maestro: l'apprezzamento dell'artificiale non è più, come in Sartre, l'indice di un comportamento elitario e di una falsa ribellione borghese, è invece una propensione che prefigura con largo anticipo il consumismo odierno. Non a caso più avanti Jameson torna a citare Sartre (in un brano che ho dovuto omettere per motivi di spazio), ma sarà il Sartre critico di Genet e non quello del libro su Baudelaire, che evidentemente costituisce qui un "parente scomodo".

Ma eccoci giunti, sia pure per una via non priva di problemi (in quanto la contraddittorietà testuale è ben più modernista che postmodernista, a me pare) nel cuore della situazione-postmodernità: tra gli oggetti e i feticci del consumo. E qui in soccorso c'è il secondo testo da analizzare, *La morte degli amanti*, il numero CXXI dei *Fiori del Male*, un sonetto. La scena di questa stanza, in cui gli amanti sono evocati, ma nello stesso tempo svaniscono, appare a Jameson come una anticipazione della

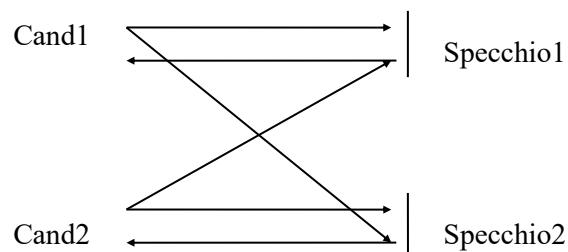
morte.]

Sarei tentato di essere drasticamente anacronistico e di sottolineare le affinità tra questa curiosa scena di interni e le procedure del fotorealismo contemporaneo, tra i cui oggetti privilegiati ci sono non solo quelli artificiali – sul tipo delle strade scintillanti di lusso e piene di automobili (vecchie o nuove) – ma soprattutto scene di interni, luoghi arredati privi di persone, e in particolare di bagni, che sono di tutte le stanze della casa quelle meno provviste di oggetti antropomorfi.

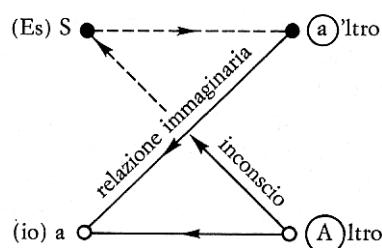
Il sonetto di Baudelaire è a sua volta vuoto di esseri umani: la prima persona plurale è esplicitamente spiazzata, grazie al tempo futuro del verbo, rispetto alla camera chiusa; e anche dove questo spiazzamento s'indebolisce, e il futuro suo malgrado finisce per riempire residualmente la scena, la coppia dei protagonisti viene subito trasformata in arredo – candelabri e specchi, il cui complesso gioco incrociato è all'altezza dei più complicati grafici di Jacques Lacan.

Ma sono tentato di andare anche oltre e di sottolineare un evidente paradosso: alla conclusione di questa poesia, l'euforia affettiva (e il suo significato letterale) converge verso la resurrezione degli amanti, mentre i suoi elementi testuali producono esattamente il contrario, il risveglio di una stanza vuota in cui gli amanti saranno d'ora innanzi

pittura contemporanea del “realismo fotografico”, anche detto “iperrealismo”, una corrente artistica soprattutto americana, sviluppatasi negli anni Settanta. Come in un quadro iperrealista, nella stanza del sonetto baudelairiano gli amanti si trasfondono nei loro oggetti, soprattutto candelieri e specchi, tra i quali si apre un possibile gioco di luci e di riflessi. Qualcosa del genere:



Che giustamente suggerisce a Jameson il paragone con alcuni grafici della psicoanalisi strutturalista di Jacques Lacan; per esempio questo, che descrive i rapporti tra io, inconscio (ES), oggetto piccolo e Grande Altro, tratto dagli *Scritti* (volume I, Torino, Einaudi, 1974, p. 50):



Questo complesso gioco si risolve, nel finale, in una nuova sovrapposizione del positivo e del negativo: il messaggero celeste, l'angelo, arriva infine a “rianimare” gli amanti, ma la loro resurrezione non è altro che un ravvivarsi di specchi e di candele che, per altro, sono definiti nel testo, proprio nel momento del loro resuscitare, come rispettivamente “opachi” e “morte” – per cui resta l'ambiguità: specchi e candele si riprenderanno dalla opacità e dallo spegnimento, oppure l'angelo che verrà non potrà che riaccendere la luce su specchi ormai opachi e candele ormai spente?

rigorosamente assenti. È come se il testo approfittasse della superficie o movimento manifesto del suo contenuto narrativo verso la pienezza della resurrezione, per assicurare una soluzione inconscia completamente diversa, ossia l'estinzione, per mezzo dell'assimilazione della sala morta (sebbene rinfrescata).

(...)

Possiamo trovare un equivalente contemporaneo per questo genere di operazione stilistica, e lo tratteremo qui: ed è l'intero linguaggio post-strutturale che Susan Sontag ha identificato nel termine "camp", il "sublime isterico", da Cocteau e Hart Crane a Jack Spicer e David Bowie, un genere di eccitazione euforica del soggetto individuale prodotta senza motivo da materiali *trash* e banali di una cultura di consumo degradata e irrecuperabile. Il camp è il nostro modo di vivere in mezzo alla discarica culturale della società dei consumi in cui prospera: e può essere visto nel luccichio e nello scintillio delle carcasse di automobili nella pittura fotorealista, nella capacità straordinaria del nostro linguaggio culturale di recuperare un mondo di oggetti e uno spazio di cultura rimanendone essenzialmente alla superficie (...). Il camp, meglio di ogni altra cosa, sottolinea una delle più decisive differenze tra l'alto modernismo e il postmodernismo, la quale opera anche, io credo, in questa strana poesia di Baudelaire: ossia ciò che io chiamo la scomparsa del *coinvolgimento*, l'estinzione completa di quel pathos o spirito tragico con cui gli altomoderni vivevano il loro condizione lacerata e divisa, la repressione anche della stessa angoscia – suprema esperienza psichica dell'alto modernismo – e la sua inopinata inversione e sostituzione con una nuova tonalità sensitiva: il massimo, l'intensità, l'eccitazione, l'euforia, una forma finale dell'intossicazione dionisiaca nietzscheana, che è diventata altrettanto banale e istituzionalizzata quanto la vostra discoteca locale o il brivido dell'acquisto di un'auto nuovo modello.

Questa strana sensazione nuova (storicamente nuova) del tardo capitalismo può essere vista allora come un ritorno del "sublime" nel senso in cui Edmund Burke per primo lo ha percepito e teorizzato all'alba del capitale. Come il "sublime" (e l'"angoscia") l'eccitazione di cui parliamo non è esattamente un'emozione o una sensazione, non è un modo di vivere

In definitiva, l'arredo trionfa.

E questo trionfo dell'arredo (degli oggetti) sulle persone umane rappresenta per Jameson il tratto del Baudelaire postmoderno. Insieme a quello degli oggetti avverrebbe anche il recupero del kitsch, del banale, del cattivo gusto connesso agli arredi delle case borghesi (sarebbe utile, su questo, confrontare il nostro Gozzano e il salotto della nonna). In soccorso teorico arriva Susan Sontag e il suo elogio del "camp" (il riferimento è allo scritto per appunti *Note su "camp"* del 1964, compreso in *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967). Il termine "camp", indica la ripresa di un prodotto della cultura popolare (bassa cultura) che viene valorizzato a partire dalla sottolineatura esagerata della sua stessa degradazione culturale. Si tratta di una lettura "travisante" (ad esempio la lettura comica di un testo serio, che senza volerlo, si autoparodizza) che ha, quasi, il distacco della citazione («*Camp* vede ogni cosa tra virgolette», annota la Sontag). È una sorta di dandismo rovesciato, per cui l'intellettuale che si vede respinto dalla società ne sposa in modo ironicamente sproporzionato i disvalori, con uno snobismo tale da condurre al godimento della volgarità («un buon gusto del cattivo gusto»). Nell'estetica del "camp", che apre la stagione postmoderna della riscrittura, del *pastiche* (o parodia bianca) e della *metafiction*, avviene – commenta Jameson – una sorta di eccitazione fredda: la lacerazione moderna del soggetto è finita, non resta che godere del banale, ubbidendo alle richieste del mercato con una foga addirittura eccessiva, che riconvertirebbe il banale, elevato al quadrato, nel prodotto più sofisticato possibile (è un punto che non mi convince e su cui mi dichiaro in disaccordo con tutti i fautori del postmoderno, compreso Jameson). Ma qui il nostro critico giunge alla ultima nozione teorica, già annunciata in partenza, quella del "sublime".

Sarà un sublime di nuovo tipo, un "sublime isterico". Ma prima, occorre ritornare all'origine del concetto. Il "sublime" in Jameson non indica, come in Auerbach, l'aspirazione allo stile alto. Il termine qui viene riportato alle origini della teoria di Edmund Burke, l'autore dalla *Inchiesta sul bello e il sublime*, pubblicata in prima edizione nel 1757, e che precede quindi la proposizione di Kant, nella *Critica del giudizio* (1790). Già in Burke la nozione di sublime deve spiegare la valenza

un oggetto, ma piuttosto in qualche modo, staccata dal suo contenuto, qualcosa come una disposizione del soggetto che prende un oggetto particolare come mera occasione: (...).

Il problema di Burke che si è confrontato con una altrettanto nuova (ai suoi tempi) forma di affezione, il sublime, era di trovare qualche spiegazione, non per il nostro piacere estetico nel piacevole, nella “bellezza”, in ciò che potrebbe plausibilmente gratificare l’organismo umano restando alla sua portata, ma piuttosto per il nostro piacere estetico in spettacoli che sembrerebbero schiacciare simbolicamente la vita umana e rappresentare cose che riducono l’essere umano e il soggetto individuale all’impotenza e all’annullamento. La soluzione di Burke è stata quella di trovare, all’interno di questa particolare esperienza estetica, una relazione con l’essere che potesse essere descritta in modo sia epistemologico o ontologico (per inciso: è una logica asimmetrica rispetto a quella dell’altro termine, la “bellezza”): meraviglia, stupore, terrore, questi sono alcuni dei modi con cui l’individuo mette a fuoco una forza che trascende di molto la vita umana e che Burke può identificare soltanto con Dio e la divinità. La ricezione estetica del sublime è qualcosa come un piacere nel dispiacere, nella tensione muscolare e nella scarica di adrenalina dell’istinto di sopravvivenza, con cui reagiamo a simili spettacoli agghiaccianti e devastanti.

Da questa impostazione deriva la nozione del sublime come relazione del soggetto individuale con una qualche forza momentanea o solo intermittente, che in modo soverchiante e sistematico riduce l’individuale in quello stato di spaesamento o di marginalità ontologica che lo strutturalismo e il poststrutturalismo hanno descritto come “decentramento”, dove l’io è rimpiccolito a un “effetto di struttura”. Ma non è necessario evocare la divinità per comprendere cosa potrebbe essere un simile sistema transindividuale.

Dal tempo di Burke (sebbene con molta attenzione facesse posto a un concetto più consueto per noi nel contesto presente, quello dell’“infinito artificiale”) il sublime si è trasformato e si è spostato dalla natura alla cultura, allo spazio urbano. L’espressione visibile del modo di produzione sovrapersonale in cui viviamo è il mondo meccanico, l’artificiale, la macchina; basta che ci ricordiamo il “sublime” di ieri, l’eccitazione del Futurismo di fronte alla macchina vera e propria – l’automobile, il piroscalo, le armi meccaniche, l’aeroplano – per trovare l’equivalente contemporaneo del fenomeno che Burke ha descritto per primo. Si può assumere il suo punto sull’istinto di sopravvivenza e tuttavia cercare di formulare questo meccanismo affettivo in modo un po’ più sofisticato:

estetica di fenomeni che incutono non una sensazione piacevole, ma terrore e spavento «Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*» (*Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 71). Il paradosso di «come il dolore possa essere causa di diletto», affrontato da Burke, non ha smesso di intrigare la teoria; tanto che il sublime può tuttora adattarsi assai bene al “dispiacere del testo” tipico dei lavori letterari e artistici della modernità più avanzata e radicale (lo stesso recupero del concetto ha fatto Lyotard a proposito della rappresentazione cancellata dell’arte moderna; cfr. *L’inumano*, Milano, Lanfranchi, 2001). Qui Jameson, dal canto suo, accosta l’esperienza dell’incommensurabile all’autopercezione del soggetto che si scopre “decentrato” rispetto ai flussi economici o pulsionali, che caratterizzano l’epoca postmoderna. Già Burke aveva parlato, in un suo paragrafo, dell’“infinito artificiale” (cfr. *op. cit.*, p. 149: è un infinito che «consiste in una successione uniforme di grandi parti»): ai nostri tempi, aggiunge Jameson, il sublime è passato dalla natura alla cultura, l’essere umano si sente schiacciato e sostituito non più dall’immensità dei temporali o delle tempeste, ma dai meccanismi sociali. Se il Futurismo è esattamente la testimonianza della meraviglia destata dalla prima meccanizzazione, oggi siamo passati a un’età delle macchine meno appariscenti e meno “antropomorfe”. Le nostre macchine sono i computers che non hanno più una bellezza esteriore e in apparenza non determinano

potremmo dire che di fronte all'orrore di qualcosa che sistematicamente intacca la vita umana diventa possibile semplicemente cambiare la valenza dello stato emotivo, convertendo il segno meno in un segno più, con uno sforzo nietzscheano della volontà per trasformare l'angoscia in un'esperienza psicologica sul genere del fervore, dell'anticipazione, dell'affermazione ansiosa. E certo, in una situazione di spossessamento radicale, è chiaro che non c'è altro da fare che affermare ciò che ci schiaccia e di sviluppare la capacità di gratificazione in un ambiente che sempre più rende impossibile la gratificazione.

Ma il Futurismo è stato un esperimento di quella che Reyner Banham ha chiamato la "prima età delle macchine": adesso viviamo in un'altra epoca, in cui le macchine non sono più i gloriosi e vistosi veicoli dalle sagome aerodinamiche che tanto appassionavano Le Corbusier, quanto piuttosto i computer, la cui superficie esterna non ha un potere emblematico o visuale. Le nostre proprie macchine sono quelle di riproduzione; e una eccitazione che le riguardasse non potrebbe essere più l'idolatria relativamente legata alla rappresentazione delle vecchie locomotive o delle turbine, ma dovrebbe aprire un passaggio, al di là della rappresentazione, agli stessi processi, e prima di tutto i processi di riproduzione (cineprese, videocamere, registratori, l'intero mondo di produzione e riproduzione delle immagini e dei simulacri, e di cui la luce-a-macchie e il vetro multiriflesso dei più eleganti film o edifici post-contemporanei sono un adeguato *analogon*). Non posso, evidentemente, sviluppare qui una completa teoria del postmodernismo; ma per tornare un'ultima volta alla *Mort des amants* è il caso di vedere nel gioco di specchi e di luci della camera funebre una sorprendente e misteriosa anticipazione della logica del futuro, una logica di gran lunga più affine al nostro attuale momento sociale che a quello di Baudelaire. In ciò e in molto altro, Baudelaire è, forse sfortunatamente per lui, nostro contemporaneo.

un nuovo ambiente. La centralità passa dalle macchine produttive alle macchine riproduttive, e un avvertimento di questo mutamento – che solo ora è arrivato a compimento – l'avrebbe data Baudelaire nei suoi arredi misteriosi e nel gioco di specchi e candelabri cui è ridotta la sopravvivenza degli amanti. Questo prospetto, dalle citazioni della Sontag e di Burke al cambiamento delle macchine vistose in meccanismi riproduttivi, è presente anche – con varianti, ma identica sostanza – nel sopra citato saggio coevo sul *Postmoderno*, dove Jameson concludeva l'abbozzo del nuovo sublime, il "sublime isterico": «Soltanto nei termini di quell'altra realtà, quella delle istituzioni economiche e sociali – enorme e minacciosa, ma percepibile soltanto oscuramente – è a mio avviso possibile teorizzare adeguatamente il sublime postmoderno» (edizione Garzanti, p. 73).

Termina così il ritratto di "Baudelaire nostro contemporaneo" (ricordando forse il titolo di Ian Kot *Shakespeare nostro contemporaneo*). E Jameson aggiunge «sfortunatamente per lui», perché certo non è conveniente essere troppo fuori-tempo. Ma il punto più interessante sta, credo, nel penultimo paragrafo, dove Jameson mette a punto la tesi (che secondo me è modernista, o semmai *catamodernista*, piuttosto che postmodernista) del "dispiacere del testo": il sublime è la reazione all'orrore che – nella nostra epoca "globale" – è quello della piccolezza dell'individuo; esso è quindi una forma di gratificazione artistica "impossibile", perché trae l'arte da una esperienza non-gratificante. Sta in questo paradosso assoluto, anche per Jameson, l'unica prosecuzione possibile della contraddizione chiamata arte.

X

JEAN STAROBINSKI E LA CRITICA TEMATICO-ERUDITA

Nel quadro del dibattito tra oggettivismo e soggettivismo della critica (da una parte: il testo ha un significato determinabile con certezza scientifica? Dall'altra: l'interprete può vedervi quello che vuole?) lo svizzero Jean Starobinski (1920-viv.) si è schierato senza ombra di dubbio per la posizione più equilibrata. Nella sua teoria e nella sua pratica, la “relazione critica” viene vista infatti come un delicato convergere e interagire di “oggetti” e “metodi”. Una “dualità necessaria”, come è detto all'inizio del suo saggio propositivo *Il testo e l'interprete* (in *Le ragioni del testo*, Milano, B. Mondadori, 2003). Il testo deve essere rispettato e “restituito” nelle sue determinazioni storiche concrete, altrimenti si cade nel vago e nell'incerto («La loquacità del saggista fa barriera: al di là di essa si scorge soltanto un fantasma nebuloso»; ivi, p. 14); nello stesso tempo però è altrettanto chiaro che la stessa scelta di occuparsi di un testo non è innocente e deriva da un “interesse” attuale dell'interprete. Un lettore appassionato, che pone domande pesanti, è necessario per dare spessore alla “relazione critica”, che altrimenti non interesserebbe a nessuno. A un testo che resiste all'arbitrarietà e che esige sforzo, deve corrispondere un lettore altrettanto “forte”. Del pari la “relazione critica” deve rimanere in equilibrio tra il “dentro” e il “fuori”, passando dalla considerazione dei rapporti interni tra le parti e tra le parole all'inserimento nel contesto esterno della cultura, della società e della storia: «Non ci si potrà accontentare di cercare la legge che regna all'interno del testo; esplorando il mondo interno, sarà inevitabile cogliere tutti gli apporti, tutti gli echi esterni. Ci si trova indotti a un andirivieni» (ivi, p. 21). Se per un verso occorre adattare gli strumenti al testo (che, per le sue caratteristiche, richiede un certo tipo di approccio piuttosto che un altro), tuttavia non va dimenticato che anche gli strumenti dell'analisi (i “mezzi” del critico) derivano dalle elaborazioni storiche della cultura e quindi sono già all'opera anche quando soltanto ci orientiamo verso la scelta di un testo da leggere.

Starobinski ha portato il suo contributo al dibattito sui metodi dando in particolare un ottimo esempio di applicazione della critica tematica con il suo studio *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (Torino, Boringhieri, 1984), dimostrando che questo tipo di approccio funziona meglio quando non viene identificato un tema qualunque, ma si riesce a mettere a fuoco un tema *centrale*. Il clownismo dell'arte, infatti, è il decisivo segno della caduta di prestigio degli artisti e dei poeti, con l'avvento della borghesia e della mentalità utilitaristica. Proprio in queste vesti di «buffone» e «saltimbanco» faceva la sua comparsa Baudelaire: «Spetta a Baudelaire – scrive Starobinski – portare al massimo grado di concentrazione i temi che finora ci sono apparsi in ordine sparso. La sua elaborazione letteraria non è più solo la variazione brillante su un tema pittoresco: corrisponde allo sviluppo di una drammaturgia intima, e approda a un'immagine infinitamente complessa della condizione del poeta e della poesia» (ivi, p. 193). Interamente dedicato a Baudelaire sarà poi lo studio *La malinconia allo specchio*, di cui ho antologizzato il capitolo dedicato a *Il cigno*. In questa occasione, la considerazione del tema (il cigno, appunto) diventa piuttosto una ricerca erudita sulle fonti di questa immagine e quindi una ricerca di iconografia e di simbologia, che si estende al di fuori della letteratura in senso stretto, verso la storia dell'arte, tanto che il libro è corredata da diverse riproduzioni di immagini. Proprio attraverso i raffronti con l'uso figurativo, il motivo del cigno è ricondotto allo stato della malinconia e, al di là di esso, alla questione dell'allegoria, che già Benjamin aveva strettamente accostata alla visione “nera” del malinconico. In questo modo le correlazioni tematiche e i riferimenti storico-eruditi convergono verso i problemi nevralgici della interpretazione critica.

LE FIGURE CHINATE: «IL CIGNO»

1988, citato da *La malinconia allo specchio*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 34-59.

(...) È sufficiente, di nuovo, rifarsi alla tradizione letteraria e iconologica, quale si è sviluppata a partire dai secoli XVI e XVII: è il malinconico, il cui spirito vola in cielo nell'estasi dell'intuizione unitiva; è ancora una volta il malinconico ad allontanarsi nella solitudine, ad abbattersi nell'immobilità, a lasciarsi invadere dal torpore e dalla disperazione. Esaltazione e abbattimento: questa duplice virtualità appartiene a uno stesso temperamento, come se uno di questi stati estremi fosse accompagnato dalla possibilità – pericolo o fortuna – della condizione opposta. Pittori, incisori, scultori, hanno lasciato immagini in cui talvolta mancano indizi sicuri che permettano di distinguerne tra la tristezza sterile e la meditazione feconda, tra l'abbattimento del vuoto e la pienezza del sapere. La gravità ispirata, il genio pensieroso talvolta si situano al centro di questi due stati: l'artista che rappresenta questi personaggi vuole che li si conosca abitati dal sentimento della morte e dai pensieri immortali. Da ciò i significati ambigui che può assumere, nelle arti visive, l'atteggiamento dell'essere chino, il capo talvolta sostenuto dalla mano. Questo gesto dice la presenza aggravata del corpo, l'assenza dello spirito – ma dove, assente? Nell'esilio irrevocabile? O nella «vera patria»?

Personaggi malinconici, allegorie della malinconia. Se volessimo sfogliarne l'album (raccolto da storici scrupolosi), quante ne troveremmo di figure chine e pensierose! (...) Su che cosa si chinano questi personaggi? Talvolta sul vuoto, o sull'infinito delle lontanane. Talvolta su segni in cui lo spirito incontra le tracce di un altro spirito: in-folio o libri di magia, figure geometriche, tavole astronomiche, equazioni insolubili, o ancora, quando prevale la tristezza: rovine, clessidre, crani, monumenti crollati – morti antiche che indicano profeticamente la morte a venire. Sotto gli occhi del malinconico, nei quadri dei maestri barocchi, si di spiegano gli oggetti emblematici dell'effimero: collane rotte, candele che finiscono di consumarsi, fragili farfalle, strumenti musicali che non suonano più, melodie fermate dalla doppia asta. Il pensiero dello spettatore è condotto verso l'eterno, attraverso la strada del *memento mori* e della contrizione. L'occhio del malinconico fissa l'insostanziale e il perituro: la sua immagine riflessa. Lo spettatore, egli, dovrà *alzare* il suo sguardo, nella direzione opposta.

Rileggiamo l'ultimo «Spleen» di Baudelaire: l'associazione della malinconia e del motivo della figura chinata si verifica pienamente, in una reclusione, sotto il «coperchio» del cielo, popolata dagli animali del bestiario malinconico (ragni, pipistrelli, originati dal *come* della relazione analogica) e dalle figure allegorizzate del tormento interiore:

(...) quando la terra è fatta un'umida segreta,
entro cui la Speranza, pipistrello smarrito,
con le sue timide ali sbatte sulle pareti,

Dal volumetto *La malinconia allo specchio* ho estratto alcuni punti riguardanti l'analisi de *Il cigno*. Noto che, prima di arrivare a questo testo, Starobinski passa attraverso la tradizione, letteraria ma soprattutto artistica, delle figure malinconiche che vengono presentate con il volto chinato, in una contemplazione del vuoto di fronte a una serie di oggetti che non riescono a fornire un senso confortante (la malinconia è appunto la “bile nera”, la considerazione del negativo che domina le cose).

Quanto a Baudelaire, l'immagine del capo ripiegato si trova nel quarto *Spleen*, quello che abbiamo già incontrato sottoposto alle analisi di Auerbach e Jakobson, il “capo chino” sul quale l'Angoscia personificata pianta il suo segnale di conquista, la sua bandiera nera.

e va urtando la testa sul soffitto marcito,
(...) La Speranza, lo sguardo
vinto, piange, e l'Angoscia, che è dispotica e dura,
sul mio capo già chino pianta ora il suo stendardo.

Ancora più importanti sono i testi di Baudelaire in cui la figura chinata non è l'io stesso, ma l'oggetto contemplato, l'essere immaginato o rimembrato.

(...)

A partire da questi elementi antichi, che derivano quasi dal luogo comune, Baudelaire, ne «Il Cigno», farà un quadro di una novità sorprendente.

(...)

LE CYGNE

À Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous! – Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
– Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
« Eau, quand donc pleuvas-tu? quand tonneras-tu, foudre? »
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

Ma l'analisi più dettagliata viene da Starobinski riservata a *Il cigno*, che si trova nei *Fiori del Male* al posto numero LXXXIX, nella sezione successiva a quella dei quattro *Spleen*. Qui la figura chinata e quella di Andromaca, personaggio dell'Iliade, moglie di Ettore e poi, dopo la distruzione di Troia,

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tétent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!

[Il cigno. I//Andromaca, a voi penso. Quello stentato rivo, / vero e triste specchio dove già risplendeva / la maestà vedovile del tuo dolore vivo, / quel falso Simoenta che al tuo pianto cresceva, // la mia memoria scuote, mentre attraverso il nuovo / Carosello. La vecchia Parigi ormai scompare / (d'una città la forma veloce si rinnova, / più rapida, ahimé, del cuore d'un mortale); //e vedo nella mente un campo di baracche, / capitelli sgrossati, colonnini, erbe e blocchi / di macigni, verdastri per le pozze e per l'acque, / di tra i vetri un confuso ciarpame brilla agli occhi. // Dove un tempo sorgeva un serraglio, un mattino / vidi, all'ora che sotto un cielo freddo e chiaro / il Lavoro si sveglia e per le strade lo spazzino / solleva nel silenzio un chiassoso uragano, // un cigno che, sfuggito alla sua gabbia, andava / sfregando con i piedi palmati il pavé secco, / sul suolo scabro il bianco piumaggio trascinava. / Presso un rivo senz'acqua l'uccello apre il becco // bagnava nella polvere le ali nervosamente / e diceva, sognando il suo luogo natale: / "Quando cadrài, o acqua, folgore finalmente / quando tuonerai?". Vidi, mito strano e fatale, // l'infelice che come l'uomo d'Ovidio al cielo, / azzurro per crudele ironia, la testa / convulso sollevava a tratti sullo stelo / del collo, come a Dio volgesse una protesta.

II // Parigi cambia, e niente la mia malinconia / ha mutato: palazzi nuovi, pietre, travi, / vecchi sobborghi, tutto per me è allegoria, / e i miei cari ricordi più che rocce son grevi. // Così dinanzi al Louvre c'è un'ombra che m'opprime: / penso al mio grande cigno, con i suoi gesti strani, / come gli esiliati ridicolo e sublime, / morso da un desiderio che si rinnova invano, // e penso a te, Andromaca, dal seno del tuo sposo / vittima del superbo Pirro finita in sorte, / sopra una vuota tomba in estasi amorosa, / ahimé, vedova d'Ettore, e d'Eleno consorte. // Penso alla negra scarna, dalla tisi corrosa, / nel fango si trascina con sguardo stralunato, / e dietro il grande muro che la nebbia ha levato / cerca i palmizi assenti dell'Africa grandiosa, // a quelli che han perduto ciò che più non ritorna, / a quelli che le lagrime hanno sempre nutrito / e, come buona lupa, Dolore allatta e forma, / ai magri orfani eguali a fiori riscachiti! // Così nella foresta dove sono esiliato / un antico Ricordo il suo corno suona ora. / E penso ai marinai sopra un'isola obliati, / ai prigionieri, ai vinti, e ad altri ad altri ancora!]

«Il Cigno», grande poema della malinconia, coniuga l'atto del pensiero con l'immagine della figura china. Opera tale congiunzione approfondendola con uno sdoppiamento. La figura chinata è innanzitutto l'essere – lontano, immaginario – verso il quale si volta il *pensiero* dell'«io lirico». E la figura china, Andromaca, è essa stessa abitata dal *pensiero* che rimemora un paese perduto, pensiero diventato dolore – dolore che non può che aumentare chinandosi sul simulacro di una terra d'Oriente, sulla copia rimpicciolita del fiume che attraversa la pianura di Troia (...).

Il Cigno, è noto, è il poema dell'esilio e degli esiliati. (...)

Il sorgere del pensiero e del complesso gruppo di immagini rimemorate si è prodotto con immediatezza nell'animo del passeggiatore, mentre attraversava una piazza della città nuova. Il luogo, l'istante presente suscitano bruscamente un dispiegamento di siti e momenti anteriori, tutta una durata antica, segnata dalla distruzione, dal lutto, dalla perdita: questo spazio antecedente ha come sostegno e garante solo la memoria del poeta. Solo da lui deriva la catena delle analogie che lega tra di loro le figure: ed esse sono i «cari ricordi» di cui egli resta abitato per sempre.

Non è irrilevante constatare che i tempi e i luoghi sovrapposti nelle loro successive rifrazioni (Troia, Buthrote, il vecchio Louvre, il quartiere in demolizione, il nuovo Carosello) corrispondono a età della poesia: Omero, Euripide, Virgilio, Racine, il romanticismo, l'invenzione moderna. Che il primo oggetto di reminiscenza, Andromaca, sia un personaggio poetico, dietro il quale non è possibile raggiungere alcun essere «reale», non lascia solo capire che il pensiero, in un moto di intensa compassione, si rivolga anzitutto a un inganno; il rimpianto si volge nello stesso tempo verso un'armonia perduta: la musica di Virgilio, che non ha più il suo posto e il suo valore di realtà nel mondo presente. Virgilio non era forse il «cigno di Mantova»? Il poeta moderno – così, Baudelaire – potrà rispondere alla melodia virgiliana solo, ormai, con il suo «falso accordo».

La parola *specchio*, che appare al secondo verso, assume il suo pieno valore quando si tiene conto della divisione della poesia in due parti. Questa bipartizione (...) realizza un effetto di specchio. Nella prima parte, una prima comparsa della parola *un tempo* connota temporalmente l'immagine di Andromaca china sul «fiumiciattolo»; lo stesso avverbio riappare poi per sottolineare il ricordo del «serraglio» da cui, un mattino, il cigno era fuggito. Nella seconda parte, dove la parola viene ripresa nella situazione del presente, il duplice «un tempo» è evocato in ordine inverso, il che realizza una struttura speculare, commutativa.

Il cigno, ultimo arrivato sulla scena della poesia, precede il ritorno di Andromaca, della quale viene dissimulata più di ogni altra cosa la violenza che l'ha degradata alla condizione di «vile bestiame». (...)

portata schiava in Epiro. Per la verità la sua posizione china si trova soltanto nella seconda parte della poesia, al verso 11 (e per altro il «courbée» dell'originale è andato perduto nella traduzione italiana). Ma, fin dall'inizio Andromaca è il personaggio a cui il poeta si rivolge e acquista quindi un valore prioritario. Starobinski nota che il testo de *Il cigno* si divide tra il tempo mitologico (di Andromaca) e il tempo storico dell'«io» che parla, e che questi due livelli temporali sono a loro volta sdoppiati: il tempo antico tra Troia e l'Epiro, quello contemporaneo tra la vecchia Parigi e la nuova Parigi. Queste bipartizioni portano il critico a sottolineare la costruzione *speculare* del componimento (individuando per altro la parola «specchio», che compare subito all'inizio, nel secondo verso della prima parte). In questo «gioco di specchi» il cigno si presenta (abbastanza tardi, nota Starobinski: infatti, al v. 17) come il corrispondente di Andromaca. Il cigno assomma in sé la contraddizione dell'osimoro, è «ridicolo e sublime» e la sua immagine che ritorna nella memoria, dice Baudelaire,

Il cigno si ripresenta con il possessivo: è diventato il «*mio* grande cigno»; è contraddistinto dalla follia, e dall'iperbole antitetica: «ridicolo e sublime». Al lutto di Andromaca si aggiungono ormai l'idea di schiavitù e l'umiliazione di un corpo profanato. Le immagini speculari danno luogo a un sovrappiù di crudeltà, e a un afflusso di compassione. Il poeta è «oppresso» dalle immagini prodotte dal suo pensiero, che gli offrono lo spettacolo di esseri anch'essi oppressi – distrutti nei loro corpi e nella loro anima. L'«*Io penso*», nella seconda parte, ripete quello del primo verso, e origina il ritorno del pensiero sulle sue stesse tracce. Ma non si confina nella reiterazione del passato. Ancorato al suo proprio presente, attesta, richiamando nuove immagini, la fecondazione operata in lui dal «fiumiciattolo» che ha raccolto le «*lacrime*» di Andromaca. L'energia dell'«*Io penso*» moltiplica le figure attuali dell'esilio, iniziando dalla comparsa, nella singolarità della sua concreta solitudine, di un altro corpo di donna «lavorato» dalla morte: «*La negra smagrita e tisica*». Seguirà la serie illimitata dei plurali collettivi: gli «*orfanelli*», «*i marinai dimenticati in un'isola*», i «*prigionieri*», i «*vinti*», e tutti «*quegli altri ancora*», dei quali è possibile soltanto dire che, lasciando il pensiero in sospeso, e nell'indeterminatezza, fanno sì che la poesia, nell'ultimo verso, si dispieghi come un brano musicale senza cadenza conclusiva e senza ritorno alla tonica. Come se la poesia, dopo aver evocato i «*capitelli sbozzati*» si presentasse anch'essa in quanto abbozzo...

Percepiamo facilmente l'asse di simmetria, il luogo centrale in relazione al quale le due parti si organizzano a specchio. È la prima strofa della seconda parte, quella in cui compaiono, nel loro giusto punto strategico, con una evidenza accresciuta dalla posizione in rima, le parole *malinconia* e *allegoria*. (...)

Non è sbagliato leggere questi versi pensando ad alcuni aspetti fondamentali dell'esperienza malinconica.

Il malinconico perde il sentimento della correlazione tra il proprio tempo interiore e il movimento delle cose esteriori. Si lamenta della lentezza del tempo: «Nulla eguaglia la lentezza di quei giorni azzoppati» (*Spleen II*). Ma spesso il malinconico sente che la sua risposta al mondo è in ritardo. Di fronte allo spettacolo esterno che si accelera vertiginosamente, egli sente in sé una sorta di impedimento che lo immobilizza. «*Parigi cambia!* Ma nulla è mutato nella mia malinconia»... l'asincronia, la discordanza cioè tra il *tempo* del «cuore di un uomo» e quello della «forma di una città», è una delle espressioni più commoventi della condizione malinconica.

Indubbiamente bisogna tener conto, qui, dei profondi rifacimenti del paesaggio urbano parigino, conseguenza dei cambiamenti sociopolitici legati allo sviluppo dell'industria e della borghesia. La constatazione malinconica «*Parigi cambia*», come ogni esperienza malinconica è scortata in sordina da un'accusa. È l'immagine che molti lettori recenti hanno

ha un peso «opprimente». In effetti questa immagine sembra riprodursi incessantemente: non solo reincarna nel presente l'essere lontano dalla patria, ma fa venire in mente la lunga fila degli «esuli» e dei perseguitati del mondo. Ora, se il componimento ha struttura speculare, il perno tra le sue due parti viene trovato all'inizio della seconda parte, in quella quartina davvero nucleare dove «*malinconia*» fa rima con «*allegoria*», un luogo dove, per altro, si rintraccia la dichiarazione più forte di Baudelaire nei confronti dell'attitudine allegorica, «*tutto mi diventa allegoria*». Nello stesso punto-cardine è collocata inoltre la visione del cambiamento della città moderna, l'indice di una nuova esperienza dello spazio urbano e l'incidenza sull'ambiente della frenesia borghese-capitalistica, che costituirebbe un importante aggancio per una interpretazione di tipo socio-politico, che Starobinski non sottovaluta, anche se non mette al primo posto.

Tornando sul parallelismo tra Andromaca e il cigno, il critico evidenzia in entrambi il percorso della degradazione, caratterizzata dal campo semantico dell'«*aridità*»: Andromaca si trova in Epiro con un

visto accentuarsi sotto i loro occhi. Le distruzioni e le ricostruzioni dell'urbanesimo a metà del secolo, con il loro miscuglio di monumentalismo e di funzione repressiva, sono forse una delle cause dello *spleen* e del sentimento di esilio? Oppure sono evocate perché il sentimento malinconico non ha fine finché non trova un oggetto unico al quale applicare il suo pensiero, fissando il senso della perdita su ogni immagine che accetti di rinviargli la giustificazione del suo stesso lutto? Le due ipotesi sono ugualmente valide; bisogna guardarsi dal decidere in favore dell'una o dell'altra... A ragione si è affermato che *Il Cigno* comporta anche un senso socio-politico... Si avrebbe torto se lo si riducesse.

(...)

Baudelaire, ossessionato dalla difficoltà del lavoro, attraversato dai fantasmi della frammentazione, non è assente dall'ambiente che vede «in spirito» e che carica di valore allegorico. Così il verbo *vedere*, anteponendosi all'«Io penso», mette in opera un lavoro di rappresentazione che sfocerà nel pieno dispiegamento di un «quadro parigino». Quadro duplice, perché si tratta congiuntamente di una Parigi di «un tempo» e del «nuovo Carosello». La scena che si *costruirà* grazie all'insistente ripetizione dell'«Io vedo» riassumerà in un senso (anche se negativo: l'esilio) tutti gli elementi offerti dal caso e dal caos. Così tracciato, il quadro avrà ricomposto quello che si offriva e continua a offrirsi in quanto decomposizione.

(...)

Il «Simoenta mendace» è un'immagine degradata del fiume che scorreva nella terra del «grande sposo». Poi, in quello che diventerà lo sfondo spaziale dell'apparizione del cigno, non resta che «l'acqua delle pozzanghere». La degradazione proseguirà quando, sotto i «piedi palmati» del cigno, non sussisterà che un «ruscello senz'acqua». La degradazione non è soltanto, nell'accezione etimologica del termine, la riduzione al *triviale*, ma ancora e soprattutto il prosciugamento, il disseccamento. (...)

Prima dell'apparire del biancore del cigno in primo piano, il momento del mattino oppone uno sfondo («i cieli freddi e *chiari*», «l'aria *silenziosa*») e una figura allegorizzata, il «Lavoro» seguito da una massa scura: l'«oscurò uragano» «elevato» dagli «spazzini». Opposizione tra contrari, tra tenebre e chiarezza; opposizione nella simultaneità, secondo il gusto dell'osimoro di cui la poesia baudelairiana offre tanti esempi. Lo stesso contrasto pittorico dello scuro e del chiaro riapparirà, nella seconda parte, quando «la negra smagrita e tisica» si distaccherà sul «muro immenso della nebbia».

Tra i figli di Saturno votati alla malinconia, i prigionieri figuravano in gran numero. Il cigno in gabbia è un emblema superbo della malinconia. (Ignoro se un pittore o un incisore abbiano mai avuto l'idea di rappresentare questo soggetto. Posso ricordare comunque una

fiumicello molto più piccolo di quello che scorreva a Troia, una “parodia di fiume”! Il cigno, a sua volta, fuggito dalla sua gabbia, forse per sbaglio rimasta aperta, zampetta nella polvere della strada, con una goffaggine molto simile a quella dell'*Albatros* e molto probabilmente con l'analoga funzione di indicare la caduta di prestigio dell'arte: il cigno è, ancor più dell'altro uccello, riconosciuto simbolo del poeta e dell'artista – per la cronaca le date sono ravvicinate: *Albatros* 1859, *Cigno* 1860. Questa discesa sociale si rispecchia nella carenza di liquido. Oppure, là dove il liquido abbonda, assume la valenza negativa delle lacrime di Andromaca o del mare infausto che relega i marinai sull'isola. Del resto, la letteratura sulla malinconia la descrive come un dissecarsi e un raffreddarsi degli umori. Ancor più la tradizione iconografica (in particolare la stampa di Virgil Solis, che viene riprodotta nel libro) serve a ricondurre il cigno alla tematica della malinconia. Sostanzialmente Starobinski ci dice che – seppure è possibile che il testo baudelairiano derivi da una effettiva esperienza dell'autore – il caricamento di segno che vi si compie è con ogni probabilità aiutato e confermato dalla memoria culturale.

L'intuito del critico si manifesta, poi, nella segnalazione di quelli che egli chiama “paradossi” e

Melanconia di Virgil Solis: su questa incisione la figura femminile che tiene in mano un compasso è china; è accompagnata da un cigno e da un cervo, e si può scorgere un blocco, un fusto di colonna, un fiume vicinissimo). Evaso dalla sua gabbia per trascinarsi sull’«*arido selciato*», sotto i cieli «*freddi*», il cigno è votato alla più grave malinconia. Secondo il tradizionale studio degli umori, la malinconia è secca e fredda: l’intuizione di Baudelaire le ha fatto ritrovare le sue due qualità sostanziali. Aggiungiamo che per il cigno evaso (...) la libertà apparentemente riconquistata è una più grave separazione. È il passaggio da una prigionia accidentale a un esilio essenziale – a una mancanza e a una schiavitù assolute. Il «*selciato arido*» (*sec*) trova il suo corrispondente verbale, nella seconda parte, nei «*magri orfanelli appassentisi* (*séchant*) come fiori»; il «*ruscello senz’acqua*», l’assenza del «*lago natio*», il «*becco*» aperto segnalano una sete, una privazione, già metaforici, di cui la seconda parte presenterà l’accentuazione ironica, nell’amara soddisfazione che consiste nel succhiare «*il Dolore*» o nell’abbeverarsi «*di lacrime*». L’aridità della scena del mattino ricordata si inscrive così, in posizione centrale, dopo le due immagini iniziali dell’acqua deludente: «*Simoenta mendace*», ingrossato dalle lacrime di Andromaca, e «*acqua delle pozzianghere*»; e prima delle altre immagini dell’acqua cattiva, trasformata questa volta in «*fango*» e in «*muro*» della «*nebbia*», allegorizzata in «*lacrime*» e in «*Dolore*» (come se i maestosi «*dolori* di vedova» dell’inizio fossero diventati un seno da succhiare), e, infine, in oceano ostile che condanna i marinai alla reclusione nell’isola-prigione.

La poesia abbonda in paradossi e in rovesciamenti. Il paradosso consiste nel fatto che attraversando il «*nuovo Carosello*», il poeta ricorda il cigno scorto nello stesso luogo solo attraverso l’immagine di Andromaca, e dopo una fecondazione realizzata dal «*fumiciattolo*» ingrossato dalle lacrime di una grande vedova: il concatenamento associativo passa attraverso la massima lontananza. Il paradosso e il rovesciamento consistono nel fatto che questa fecondazione, paragonabile a quella che rende «*fertile*» la terra d’Egitto, produce lo spettacolo della sete e dell’aridità (nel cuore di una città anch’essa attraversata da un grande fiume). Il rovesciamento, ancora una volta, consiste nell’immagine del «*collo convulso*» dell’«*animale*», alzato verso il «*cielo ironico*», e contrastante, di conseguenza, con l’atteggiamento di Andromaca «*curva su una tomba vuota, estatica*». La dimensione di verticalità, data dal cigno, indica al cielo una mancanza, un’assenza – analoghe a quelle che il lutto di Andromaca incontrava nella menzogna del fiume fittizio e nel vuoto del cenotafio. (...) Ma il *vuoto* (*vide*), l’assenza di «*pioggia*» dissetante, nel «*cielo ironicamente azzurro*», sono constatazioni riservate a un «*cuore tutto memore* (*plein*) del suo bel *lago natio*»: come per la «*memoria fertile*», la pienezza è attribuita a un desiderio ossessionato dall’immagine di ciò che gli è stato sottratto. I contrari sono dei complementari, ma si completano per meglio esprimere che ogni pienezza è legata alla mancanza, e che ogni mancanza è fonte di un’«*estasi*» parossistica. (...) il cigno di Baudelaire, immagine parodica del primo uomo

“rovesciamenti”. L’immagine iniziale (Andromaca in esilio) si riproduce in molte altre figure di esuli: abbiamo quindi una “fertilità” delle immagini; e però il filo semantico che le unisce è quello dell’aridità (quindi un’infecundità). Altra opposizione: alla postura chinata di Andromaca sulla tomba fa da contraltare il movimento del collo del cigno che si torce verso l’alto, imprimendo dunque la direzione della “verticalità”. Questi giochi di contrari conducono Starobinski verso una contraddizione “grande”, quella tra l’abbondanza dei significanti (l’esilio si dice in molti modi) e lo svuotamento del significato (la *mancanza* fondante che determina ciascun diverso esilio).

Nel cigno, quando eleva la sua protesta verso il cielo indifferente (con un’ombra di ateismo, perché Dio non risponde o quanto meno di eresia, perché viene rimproverato come responsabile del male), è proiettato il discorso umano mediante la figura della prosopopea (che fa parlare chi non potrebbe). I cigni, di loro, non parlano: qui, nota Starobinski, ci stiamo avvicinando alla pratica dell’allegoria e ad una allegoria alquanto contraddittoria, se il cigno viene detto “mito strano e fatale” e poi “ridicolo e

creato, si volta verso un cielo che non risponde, verso un Dio che, se esiste, non può che essere esposto alla sfida e ai «rimproveri». (...)

Davanti al cigno, attraverso la sete indovinata, condivisa, la parola interrogativa si eleva di nuovo, in modo patetico. Ma non è la parola proferita dal poeta: è quella che egli conferisce all'animale e che anche lui sente: «*Quando scenderai, acqua, quando esploderai, fulmine?*». A partire da questa prosopopea, che completa la personificazione dell'animale, questi, «mito strano e fatale», accede in modo definitivo allo statuto di allegoria. Figura la perdita, la separazione, la privazione, la vana impazienza. La nostalgia che gli fa rimpiangere il suo «*lago natio*» suppone uno *scarto* insormontabile; questo non è privo di analogia con lo scarto che, nell'allegoria, si instaura tra l'immagine «concreta» significante e l'entità «astratta» significata: da ciò la tensione di leggere congiuntamente Cigno e Segno (Cygne e Signe), come hanno fatto recentemente molti commentatori, che si autorizzano l'arbitrario della lingua per leggere l'omonimia come una surdeterminazione di tipo freudiano.

Bisogna tuttavia osservare che l'allegoria, nell'uso che ne fa Baudelaire, si manifesta in una duplice maniera. Da un lato consiste (ricordiamolo, se pur brevemente) nella possibilità di attribuire un senso «spirituale» a una scena della vita comune, a un incontro apparentemente banale nella sua letteralità contingente; d'altro lato, secondo la via inversa, essa conferisce a entità «astratte» una figura materializzata, incarnata, quasi visibile. Nel primo caso, la *cosa vista*, il cigno sfuggito dalla sua gabbia, si lascia leggere anche come una figura della nostalgia e del sentimento di esilio; nel secondo caso, il «*Dolore*», espresso con la maiuscola, diventa «una buona lupa», per traduzione immaginifica e reminiscenza mitologica. Nei due tipi di allegorizzazione assistiamo a un raddoppiamento di senso.

Un simile raddoppiamento di senso, a sua volta, è suscettibile di una duplice interpretazione: si può arguire che l'allegoria manifesti una sovrabbondanza, che riveli le molteplici «corrispondenze» di cui ogni oggetto del reale è circondato, o le innumerevoli forme sensibili nelle quali ogni entità ideale può incarnarsi. Ma anche l'argomentazione opposta è accettabile: quando nella nostra percezione il reale non è in grado di valere come tale, diventa necessario dargli un secondo senso, per impedire la dissipazione di ogni senso, e l'intrusione del non senso. O ancora: quando diventiamo ciechi al mondo quale è, ci piace

sublime". Così l'immagine concreta (e forse aneddotica) si impregna di ulteriori e complesse significazioni astratte – e Starobinski ricorda che in molti hanno notato la somiglianza di suono, in francese, tra *cygne* (cigno) e *signe* (segno): il cigno è non solo un cigno, ma è anche un segno, l'indice di qualche altra cosa. Tuttavia l'allegoria, in questo testo, non è né un'allegoria con una chiave esplicita (come nell'*Albatros* dove il testo stesso precisa che l'uccello rappresenta il poeta) e neppure un'allegoria puntuale, limitata alla sola immagine del cigno. Molto interessante è l'indicazione data da Starobinski sulla doppia direzione dell'allegoria in Baudelaire (indicazione che vale in prospettiva per molti testi della modernità avanzata). Da un lato, l'episodio vissuto viene "letto" e quindi trasformato in un elemento di discorso, e questo va insieme al processo enunciato all'inizio della seconda parte per cui, sotto l'occhio della malinconia, tutto ciò che si guarda diventa allegorico. Dall'altro lato, però, troviamo le parole con la maiuscola (il Lavoro, il Dolore, il Ricordo), ossia l'espeditivo classico della personificazione di concetti astratti. Ancora un fenomeno di specularità: al movimento concreto → astratto corrisponde il movimento inverso astratto → concreto. Ma anche il riscontro di questo doppio movimento può ricevere una spiegazione ambivalente: potrebbe, infatti, corroborare la sensazione di abbondanza e di pervasività dei significati grazie all'allegoria; ma potrebbe anche evidenziare la carenza della realtà, ormai preclusa al senso e costretta a valere come materia per un senso diverso e nuovo, che l'allegorista cerca di assegnarle. Pienezza vitale e rigoglio semiotico oppure teatro di ombre che copre e lascia intravedere il vuoto? «Eccesso di senso» e «difetto di senso» appaiono a Starobinski indecidibili, il che lo avvicina – sebbene il tono sia molto diverso e per nulla giocoso – alla decostruzione.

Ritornando allo snodo iniziale della seconda parte, alternate ai termini-chiave della malinconia e dell'allegoria si trovano due parole rima (*blocs* e *rocs*: blocchi e rocce) connotanti pesantezza e

inventare un teatro di ombre, che sarebbe la proiezione delle idee sulla terra, e che maschererebbe la vacuità del mondo.

(...) Se l'allegoria, ne *Il Cigno*, è di tipo sovrabbondante, lo è paradossalmente, per dire l'esilio e la nostalgia, che richiedono riparazione. In tal modo si trovano riunite le due versioni dell'allegoria (lettura del reale e incarnazione delle idee), e la duplice interpretazione che essa può ricevere: eccesso di senso o difetto di senso.

Nella prima strofa della seconda parte, l'*allegoria*, che rima con *malinconia*, sembra pietrificarsi tra le due rime monosillabiche: *blocchi, rocce* («*blocs, rocs*»). E l'immobilità («nulla... è mutato»), la pesantezza (l'iperbole che rende i «ricordi più cari grevi come rocce») conferiscono alla malinconia due dei suoi attributi più costantemente evocati nella tradizione poetica e filosofico-medica. L'allegoria sarebbe in tal modo il culmine della malinconia: un mezzo per scongiurare il passaggio del tempo e le immagini della distruzione, certamente, ma fermando ogni vita, gettando su di sé e sul mondo lo sguardo di Medusa...

Il pensiero comunque in questa poesia *si muove* di allegoria in allegoria. Genera così un movimento evocatorio che si sviluppa, lo si è notato, fino a lasciare il poema aperto, in una sospensione irritante. La pietrificazione non ha dunque avuto luogo, anche se è stata affermata. E forse è stata affermata solo per essere scongiurata. Infatti, nella seconda parte della poesia, quando l'«Io penso» riprende la conduzione dell'enunciato, è come se si dissolvesse un maleficio.

(...)

La sospensione finale può essere interpretata come una frattura, che fa della poesia un oggetto analogo alle colonne spezzate disseminate in molte allegorie classiche della Malinconia, intorno al personaggio pensieroso. Ma si intende anche come il segno della non-limitazione del moto di compassione che vuole darsi senza avarizia. Cosicché, portato da una vera carità, il pensiero si dirige verso l'altro sofferente, se ne raffigura «altri ancora».

La strofa finale richiama un'ultima osservazione. Nella città cambiata, «*dinanzi al Louvre*», il poeta si sentiva in una condizione di esilio. Ed ecco che il suo spirito immagina l'esilio nella foresta, la fuga volontaria sotto fronde lontane. A questa nuova versione dell'esilio corrisponde una nuova versione del ricordo.

Leggevamo: «E i miei ricordi più cari sono grevi come rocce». Ora viene esaltato «un Ricordo», con la maiuscola allegorizzante, che, «suonando a perdifiato il suo corno», non

durezza: insomma, la malinconia al suo culmine sfocerebbe nella “pietrificazione”, che lo stesso Benjamin metteva tra i caratteri della visione allegorica. Eppure, Starobinski verifica che la pietrificazione non raggiunge un potere assoluto; non solo le immagini si moltiplicano e le allegorie si riproducono le une nelle altre. Attraverso i ritorni dell’“io penso” nella seconda parte la fantasia analogica si snoda. E il percorso non può dirsi concluso, perché Baudelaire lascia il suo testo con una sospensione e con una continuazione all'infinito: “tanti altri ancora” sarebbero gli esiliati che il testo potrebbe enumerare...

Tra gli esuli c'è Victor Hugo, cui il componimento è dedicato, che in opposizione a Napoleone III rimase fuori della Francia dal 1851 al 1870. Ma il poeta stesso è, in fondo, un “esule in patria”, tanto l'ambiente cittadino di Parigi, trasformato dagli sventramenti del Barone Haussmann, è divenuto irriconoscibile. Nell'ultima quartina l’“io” si dichiara esiliato (volontariamente) in una foresta. Un atteggiamento di isolamento aristocratico, certo, ma c'è qualcosa d'altro: nei versi finali il critico riscontra una nuova opposizione: mentre (inizio seconda parte) i ricordi giacevano nella inerte pesantezza delle rocce, adesso il Ricordo personificato si mette a suonare a tutto spiano il suo corno. L'analisi del significante soccorre: infatti il suono della parola *cor* (corno) è l'inverso della parola *roc* (roccia); un palindromo, secondo i giochi della retorica e dell'enigmistica. La pesantezza della pietra si alleggerisce nella suggestione della musica. Ci troviamo, come avveniva nella ermeneutica di Jauss, in una riconversione finale del negativo? Mi pare che Starobinski sia più cauto e parli di una

può non rievocare quel «richiamo dei cacciatori» che si sente risuonare in un'altra poesia di Baudelaire. Qui il ricordo non è più pietrificato, ma dotato di una vita musicalizzata. Ed ecco che la pienezza del soffio succede all'oppressione («un'immagine m'opprime»). Indubbiamente non abbiamo lasciato l'impero della malinconia, ma la nefasta pesantezza è stata sostituita dalla fluidità sonora, come se, nella colata del soffio e del suono, riapparissero le bevande vitali. Il *corno* («*cor*») non è presente soltanto per far rima con l'*ancora* («*encor*») finale. Se ascoltiamo il gioco del suono e del senso delle parole, se osserviamo la sequenza delle lettere come non constatare che le lettere che formano il *cor* (*no*) sono il palindromo di *roc(ce)*, e che, rovesciandosi, si alleggerisce ciò che pesava terribilmente? E come non accorgersi che il *pieno* (*plein*) del soffio viene dopo l'evocazione della «tomba *vuota*»? Raggiungiamo così la regione della malinconia musicante, dove il dolore non è più mortale, dove il lutto non è più legato al mutismo, dove il godimento, forse in modo perverso, viene a mescolarsi al dolore, come già lo annunciava l'«estasi» di Andromaca.

“mescolanza” di positivo e negativo, grazie all'intervento della «malinconia musicante». Non dice nulla della età avanzata del ricordo (è un «vecchio Ricordo») e neppure del fatto che il suo appello potrebbe rimanere inascoltato e non in grado di far tornare nessuno. La lista dei convocati rimane aperta, la compensazione problematica. Anche Starobinski, alla fine, è preso dalla tentazione di risollevare il lettore. È vero che ci sono degli interrogativi, ma non appartengono più al dubbio, sono domande retoriche che, al contrario, affermano l'indubbiamente dell'interpretazione: «come non constatare...?», «come non accorgersi...?». Anche qui – non molto diversamente da Croce – si è messi con le spalle al muro e non è prevista l'espressione del dissenso.

XI

GAYATRI SPIVAK

E LA CRITICA FEMMINISTA E POSTCOLONIALE

In Gayatri Chakravorty Spivak (1942-viv.), nata in Bengala e poi attiva negli Stati Uniti, si concentrano, convergono e interagiscono diverse tendenze metodologiche, tanto da renderla una delle figure principali dell'attuale dibattito della teoria della letteratura. Il femminismo e il postcolonialismo, il marxismo e il decostruzionismo (la Spivak in USA è stata allieva di Paul de Man) si uniscono in un originale esito, non privo di complicazioni, anche a livello dello stile e del linguaggio. Mentre l'ottica della decostruzione serve per smontare il testo e diffidare delle intenzioni dell'autore, il marxismo, il femminismo e il postcolonialismo pongono le *differenze* fondamentali nella società (rispettivamente di classe, di sesso e di razza) che dividono il genere umano. Al di là del gioco interno al linguaggio in cui spesso la decostruzione si riduce, quella della Spivak è una critica materiata di eticità e di politicità, prospettata com'è dal punto più basso del "soggetto subalterno" (formula ripresa dal nostro Gramsci). Dunque il femminismo viene decostruito dal postcolonialismo, in quanto si scopre che non dappertutto l'"essere donna" ha lo stesso grado di spossessamento e ad essere ben più svantaggiate sono le donne del Terzo Mondo e in particolare le "donne rurali". Tuttavia nemmeno ci si può accontentare del recupero delle "marginalità" perché potrebbe voler dire acquietarsi dentro una qualche identità negata e non accorgersi di come tale identità sia sempre dipendente dal potere che le emargina. La cosa più pericolosa è proprio quando il discorso umanitario parla in nome dei poveri e, in questo modo, si sostituisce a loro e li produce come oggetto di vittimismo. Spivak usa anche la formula dell'"informante nativo", che sarebbe il rappresentante della cultura *altra* interrogato dall'antropologo e così tradotto e travisato. Oppure rimanda alla *catacresi*, quella figura retorica in cui il termine figurato sostituisce un termine letterale assente. In sostanza, il "soggetto subalterno" diventa, nel discorso spivakiano, una sorta di "cosa in sé" indicibile, alla Kant, così come scopertamente kantiano è il titolo del suo libro-summa, uscito nel 1999, la *Critica della ragione postcoloniale*.

Sul piano letterario possiamo attenderci dalla Spivak un discorso critico a più livelli (aggiungerei a quelli indicati anche la psicoanalisi), che si potrebbe definire eclettico, tuttavia senza l'esito di uno scetticismo evanescente, ma sempre in un discorso politicamente mirato. C'è sempre, come si vedrà anche dalle brevi pagine su Baudelaire, un legame *forte* tra l'analisi testuale e il piano dei problemi generali. Per la Spivak "leggere un testo" è sempre anche "leggere un mondo" (non per niente, una delle sue raccolte di saggi si intitola con il gioco di parole *In other Worlds*). Si tocca, insomma, il nodo prioritario di oggi, il problema della scrittura della globalizzazione: su questo ultimo punto, di recente, la Spivak ha opposto al termine "globale" il termine positivo "planetario".

«LE CYGNE»

1999, citato da *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 164-171.

Tenterò di consolidare i miei punti generali attraverso la lettura di tre testi maschilisti: *Le Cygne* di Baudelaire, *Guglielmo il conquistatore* di Kipling e un documento di discussione stilato prima di una riunione segreta della *Court of Directors* della Compagnia delle Indie Orientali. Per i primi due – un poema sottile e un classico racconto “popolare” di sentimenti imperialisti – si può fare in modo che ci offrano uno specchio della nostra rappresentazione di certe strutture ideologiche imperialiste, anche nel momento in cui decostruiamo l’errore tropologico del maschilismo che celebra il femminile. Il terzo – meri dettagli di una riunione – mostra l’affinità tra quelle strutture e alcuni dei grezzi presupposti del razzismo.

La meravigliosa poesia di Baudelaire comincia con «*Andromaque je pense à vous*» (Andromaca, a voi penso). Il poeta trasforma la “verità” della memoria di un paesaggio cittadino in un tropo allegorico di storia letteraria e in una metafora della sua struggente malinconia. La donna, in questo caso la regina Andromaca, non è nient’altro che l’oggetto del poeta, non solo portata nell’esistenza testuale dal magistrale “io penso a voi”, non solo celebrata come eroina positiva da Omero affianco alla errante Elena, non solo usata per stabilire la continuità classica della fratellanza della poesia europea – che celebra le donne a partire da Omero, passando per Virgilio e Racine, per arrivare sino a Baudelaire – bensì qui usata anche attraverso l’attenta invocazione di una donna in lutto per il proprio marito. Come se ciò non bastasse, il gioco di parole, sfacciatamente ovvio, del titolo (in francese *cigne* e *signe* hanno la stessa pronuncia) le conferisce sin dall’inizio lo statuto di segno invece che di soggetto. Eppure questo svuotamento – per convenzione fonocentrica un segno significa qualcosa di altro rispetto a se stesso, mentre una persona è prossima a sé (*self-proximate*), persino identica a sé (*self-identical*) – è accompagnato dai consueti gesti di ammirazione iperbolica. Nel momento in cui appare il “vero” cigno, la sua figurazione come

È interessante considerare il contesto in cui questa lettura di Baudelaire è collocata, nel corso del libro sulla *Critica della ragione postcoloniale*. Ogni capitolo è dedicato a un livello diverso di discorso, *Filosofia, Letteratura, Storia, Cultura*; e ovviamente l’analisi della poesia è nel capitolo (il secondo) dedicato alla letteratura. Ma il *Cigno* di Baudelaire vi si trova in varia compagnia: passi per il racconto di Kipling (prosa, ma sempre letteraria), ma l’accostamento al documento della Compagnia delle Indie suona come una uscita dai confini dell’estetica, non dissimile dalle mosse del recente neo-storicismo oppure dei *cultural studies*, che non si fanno problemi ad accostare finzione e realtà. Il collegamento di questi testi di così diversa origine e finalità dovrà, leggiamo, sfociare in una rappresentazione a largo raggio, quella delle «strutture ideologiche imperialiste».

Vedremo come, nel caso del *Cigno* di Baudelaire. Il testo della poesia la Spivak non lo riporta (ma il lettore lo troverà già citato per intero nel brano antologizzato di Starobinski) e parte invece subito con un giudizio assolutamente positivo, addirittura superlativo: la poesia è dichiarata «meravigliosa» (nell’originale «*stunning poem*»: sbalorditivo, sorprendente), anche se vedremo che questo inizio, degno della critica idealista dei capolavori (poco dopo si incontra un «magistrale») o della critica impressionista e soggettiva (poco dopo s’incontra l’indicazione patetica dello “struggimento” malinconico), non impedirà lo svilupparsi di un’analisi demistificante. La Spivak nota immediatamente che, fin dal richiamo iniziale ad Andromaca, Baudelaire trasforma quello che è il ricordo del vissuto in un “tropo”, in una figura retorica cioè, supportata da una memoria culturale assai importante per l’epoca, insita nei modelli classici di Omero e Virgilio. Andromaca è presentata, da subito, come figura della donna in lutto per la perdita del marito. Il gioco della somiglianza omofonica in francese tra *cigne* e *signe* viene citato anche qui: questo slittamento contagerebbe la stessa Andromaca, che l’“io” poetico ripensa nei versi di apertura. Andromaca (la donna) non è un soggetto, ma è usata come segno. Si comincia a insinuare una critica femminista, per la quale non

segno non è sicura proprio perché si dà il caso che la parola *cygne*, propriamente o letteralmente, significhi “cigno”. È come se, essendo il segno della bravura del poeta, la Regina Andromaca sia più cigno del cigno stesso. Ora comincia ad apparire possibile che, nel mondo di questa poesia di Baudelaire, lo statuto di segno non sia necessariamente meno appropriato ontologicamente dello statuto di persona, o per meglio dire, in *Le Cygne*, la condizione di persona (*personhood*) potrebbe non essere agita dalle leggi del fonocentrismo comune – il privilegiare la voce-coscienza al di sopra di qualunque sistema di meri segni. Eppure, come ho sostenuto altrove, qualunque sia la distanza che manteniamo dal fonocentrismo, e per quanto il fonocentrismo venga sottoposto a critica, il differenziale ontico tra il poeta che opera come soggetto di controllo e la donna manipolata come segno, non scomparirà.

Una volta assodato ciò, siamo liberi di notare il potere di Andromaca all'interno della logica sintattica e metaforica della poesia. La memoria della città reale (resa nel semplice dichiarativo della cronaca) è posta sotto l'incantesimo del riflesso della mitica Andromaca (metonimicamente rappresentata dai propri dolori) nel falso fiume delle proprie lacrime (rappresentazione a quadrupla distanza) per mezzo della forza del *jadis* (un tempo), ripetuto strategicamente:

(...) Ce petite fleuve
Pauvre et triste miroir où *jadis* resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
(...)

[...] Quello stentato rivo, / vero e triste specchio dove già risplendeva / la maestà vedovile del tuo
dolore vivo, / [...]]

E «Là s'étalait *jadis* une ménagerie» (Dove *un tempo* sorgeva un serraglio – *corsivo mio*). Se Andromaca è sempre presente in tutte le letture del poema attraverso l'atto di pensiero del poeta, il cigno vero, così come introdotto dopo l'ipnotico *jadis*, è controllato dal passato assoluto “je vis” (“vidi”).

Dunque Andromaca è la condizione della comparsa dell'immagine del cigno. Ma ne è anche l'effetto, poiché quando il poeta la specifica meglio attraverso le sue inscrizioni di parentela, ella viene metonimicamente paragonata al cigno nelle parole “*vil bétail*”; la parola ha connotazioni che richiamano il bestiame di allevamento e che contribuirebbero in maniera

solo il poeta maschio vede la donna come “vedova” (cioè mancante di qualcosa se è senza il marito), ma la considera solo come “cosa”, materia per allegoria, significante di altro (sul fatto che, assai spesso, le donne siano usate come allegorie polemizza anche Barbara Johnson nel saggio *Women and Allegory*, cui ho accennato il precedenza). In fondo, considerato che il cigno rimane per tutto il componimento un cigno vero, realmente visto per la strada, Andromaca, commenta la Spivak, finisce per essere “più segno”, «più cigno del cigno stesso». È vero che, per la decostruzione, l'idea della persona fondata sulla voce e sulla “voce della coscienza” è un'illusione del fonocentrismo (il riferimento è qui alla contrapposizione tra il differimento della scrittura e la pretesa di presenza della voce, teorizzata dal Derrida *grammatologo*, che l'autrice ha tradotto in inglese); malgrado questa possibile lettura, che vedrebbe positivamente il passaggio dell'essere a segno, rimane la protesta femminista per cui il soggetto maschile è un soggetto (e un «soggetto di controllo»), mentre la donna è ridotta a rappresentante, anche fosse derridiano “supplemento”, pur sempre a un oggetto. All'interno di questi limiti di partenza, si deve poi ammettere che Andromaca possiede un vero e proprio «potere», nel tessuto sintattico e metaforico del testo, e costituisce l'oggetto privilegiato che viene “pensato” dall'inizio alla fine, reggendo tutta la catena degli “io penso”, dall'alto della sua provenienza da un lontano passato, condizionando anche la lettura della figura del cigno, malgrado il suo “più di realtà”. Tuttavia essa è poi apparentata al cigno verso il basso, animalizzata al rango di “bestiame”, quando si parla di lei come preda di guerra. Si tratterebbe, secondo la Spivak, di un

interessante a fare di Andromaca anche la condizione e l'effetto della fertilizzazione della memoria di Baudelaire. A differenza della descrizione della categoria della Donna come Regina nella Grande Tradizione, la descrizione della categoria del poeta non viene continuamente spostata retoricamente tra lo statuto di condizione e quello di effetto. I versi 29-33 [«Paris change (...) une image m'opprime»; – Parigi cambia (...) un'immagine mi opprime] sono indipendenti. Non possiamo essere sicuri di quale sia l'immagine che opprime il poeta: egli ne custodisce il segreto. Il sé del poeta viene lasciato ermeticamente altro rispetto al lettore. Il delicato gesto paratattico dei due punti con cui si apre il movimento successivo: «Je pense à mon grand cygne» (penso al mio grande cigno) senza dubbio conduce il lettore a pensare che l'immagine sia quella del cigno. Ma non è forse possibile che questo enunciatore ossessionato, oppresso e malinconico si volga a una memoria cara per sfuggire all'oppressione di un'immagine? (...) Dal momento che la paratassi, in maniera anche maggiore rispetto alla domanda retorica, consentirà tale indeterminatezza, sembra corretto aspettarsi che la deliberata logica sintattica della poesia la accolga.

Il punto che sostengo, dunque, è che, qualunque possano essere gli spettacolari meccanismi manipolativi di Andromaca come agente fertilizzante, in *Le Cygne* il poeta-enunciatore conserva una casa sintatticamente inespugnabile e una “soggettività” retoricamente enigmatica.

Alla fine della poesia, l’“à” del “penser à” (pensare a) sembra cambiare funzione e diventare un “a” dedicatorio rivolto a una folla di persone sole, fin quando il testo sembra sparire nella vaga inconsistenza del “bien d'autres encore” (e ad altri ad altri ancora). Sebbene Andromaca non compaia, il suo singolare controllo (in quanto segno di memoria incorniciato dall'apostrofe del poeta) sulla produzione della poesia viene riasserito dalla forza del contrasto. Nell'apostrofe ella rimane l'unico “tu” che non sia proprio uno: “è a te che penso”. L'autodecostruzione del poeta sembra essere resa possibile dalla metafora della donna potente.

Sono i tratti di una lettura che mostra che non è solo il potere, bensì anche l'auto-indebolimento dell'uomo a poter essere operato attraverso il tropo della donna. Certamente dovremmo considerarlo un momento importante nella nostra formazione, nel momento in cui impariamo a leggere la Grande Tradizione omoerotica in questa maniera. Una lettura simile potrebbe costituire un supplemento non insignificante alla teorizzazione della soggettività femminile (*feminine*) e al recupero della donna come oggetto di indagine, due attività giustificatamente importanti all'interno della critica letteraria femminista europea nordoccidentale. Il prezzo dell'apprendimento di questa decostruzione tropologica del maschilismo, tuttavia, è stata l'attuazione nel testo di una cecità all'*altra donna*.

contagio metonimico dovuto all'ingresso del cigno, per cui Andromaca è letta, seconda la prassi della decostruzione, insieme come condizione e come effetto del cigno. Il poeta, invece, rimarrebbe sempre ad un livello e in un ruolo superiori. Anche se poi la decostruzione avanza anche nel suo terreno: la Spivak si sofferma sul verso della seconda parte «un'immagine mi opprime» in cui riscontra una ambivalenza indecidibile: qual'è l'immagine oppressiva? E il cigno stesso, oppure un'altra cosa che il poeta non rivela e che rimane segreta? O forse il ricordo del cigno viene appunto ad alleviare l'immagine ancor più opprimente, che non sappiamo quale sia? In qualche modo, però, questa “indeterminatezza” sancendo una “soggettività inespugnabile”, andrebbe a corroborare la posizione privilegiata del soggetto maschile, di cui il lettore è impedito di conoscere l'intimità.

Si potrà obiettare che, nella seconda parte, Andromaca si perde moltiplicandosi nella serie delle figure esiliate, fino all'indicazione vaga dei “molti altri” possibili. È però un fatto, nota la Spivak, che Andromaca, malgrado la sua lontananza temporale e la sua esistenza avvolta nel racconto ancestrale del mito classico, è l'unica a cui il testo si rivolge con il “tu”. Vi è dunque un potere della donna – evidentemente legato alla “fertilità” (nel testo di Baudelaire alla “fertilizzazione della memoria”) – che viene controllato e ripreso dal soggetto maschile e che invece il femminismo

Introducendo l'elenco di persone senza nome alla fine della poesia, c'è una donna anonima che muove i piedi nel fango e che non si distingue per nient'altro se non il proprio colore, nome derisorio per la sua etnicità: «Je pense à la negresse» (penso alla negra). Qui l'oggetto del pensiero è chiaramente alla terza persona. E anzi, questa figura indistinta, dallo sguardo fisso e attonito, è quasi “naturalizzata” o “de-personificata”. (Al contrario, il cigno “naturale”, guardando in alto, come, secondo Ovidio, solo l'uomo fa, può essere visto come “personificato”). La negra è un'immagine non di semiosi, bensì di ciò che de Man ha chiamato “l'incepicare, il *piétinement*” (l'unica sua azione nominata nella poesia) “di un'enumerazione priva di scopo”. Il cigno ha il dono della parola. «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?» («Quando cadrà o acqua, fulmine finalmente, / quando tuonera?»), l'aveva udito dire il poeta. Questa donna è muta. Andromaca dà avvio alla poesia e usurpa la prima metà della seconda sezione, che Baudelaire porta a conclusione rivolgendosi nuovamente a lei, chiamandola per nome e specificandola, attraverso intricati echi di Virgilio, come vedova di Ettore e moglie di Eleno. La geografia di Andromaca non è solo implicita nella sua storia. In un metaforico cambiamento di genere, il falso fiume Simoenta creato dalle lacrime *di lei*, all'inizio aveva fertilizzato la memoria *di lui* con l'intricata cartografia della mutevole città di Parigi, essa stessa implausibilmente messa in ombra dal nome dell'eroe di Omero: «Ce Simoës menteur qui par vos pleur grandit, // A fécondé soudain ma mémoire fertile» (Quel falso Simoenta che al tuo pianto cresceva // la mia memoria scuote). A tutta questa labirintica specificità e a questo scambio tra maschile e femminile viene giustapposta l'immensa indeterminatezza dello spazio della negra, inciso in non più di tre parole: «la superbe Afrique» (l'Africa superba). Infatti, se Andromaca è la condizione, oltremodo specificata, dell'emersione dell'immagine-titolo (il cigno), l'unica funzione possibile della negra sarebbe quella di marcare il momento indeterminato in cui la specificità si dissolve, alla fine della poesia. Baudelaire non ne inscena il non-contenimento da parte del testo (...), ma piuttosto la mantiene contenuta per rilasciare i “molti altri” che sono la posterità della poesia.

Ricordiamoci dell'idea della lettura attraverso l'intercettazione del testo nel momento in cui esso vola dal lettore implicito al ricevente implicito, animando la prospettiva dell'informante

vorrebbe sciogliere dall'uso strumentale e rendere autonomo come irriducibile alterità femminile dell'*altra donna*, formula ispirata probabilmente a Luce Irigaray e al suo *Speculum* (1974): il rifiuto di funzionare come “specchio” dell'uomo.

Insomma, la questione si pone così, secondo la teoria del *valore*, che la Spivak ha elaborato soprattutto riflettendo su Marx: quanto più si attribuisce valore (in questo caso alla donna) e si *sussume* la materia nel valore e tanto più ciò che è sussunto viene sfruttato e tenuto in proprio potere. Lo stesso processo viene evidenziato nella seconda decostruzione cui è sottoposta la poesia di Baudelaire, questa volta dal punto di vista del postcolonialismo. Dunque, tra le molteplici reincarnazioni del motivo dell'esilio ce n'è una precisamente legata all'impero coloniale della Francia: la “negra magra e tisica”, un altro rottame metropolitano che, come il cigno verso l'acqua che gli manca, rivolge la sua nostalgia all'Africa perduta. Ma, mentre il cigno passa dallo statuto animale a quello di personificazione allegorica (addirittura dotata di parola: la retorica parlerebbe di prosopopea), la negra al contrario risulta riconvertita in natura, confusa con l'ambiente e le cose. Il cigno parla, la negra – commenta la Spivak – è muta. Mentre il principale personaggio femminile, Andromaca (che, in quanto eroina omerica, è iscritta nelle radici dell'identità occidentale), è accompagnata da molti particolari, persino il nome preciso del fiume di Troia, invece la negra non ha provenienza se non il generalissimo nome del suo continente. Dalla sua presenza secondaria ha inizio un ampio elenco di esuli, che sfocia nella massima indeterminatezza anonima (i “molti altri”, lasciati nel limbo del possibile).

nativo: la negazione dell'accesso all'autobiografia così come riconosciuta dalla tradizione euroteleologica; “autobiografie” mediate dal dominante che compie l’indagine o da chi lavora sul campo, usate come “prova oggettiva” per le “scienze” dell’antropologia e dell’etnolinguistica; seguite dalla curiosa posizione di soggetto “oggettivata”, di questo altro all’interno della “storia orale”, politicizzata dalla “testimonianza” resa eccezionale.

Una simile lettura è, come ho indicato, un “errore”, inappropriato al testo. Ma gli approcci decostruttivi suggeriscono che qualsiasi lettura potrebbe fungere da sovvertimento parassitario del testo. Qui sto adoperando le risorse della decostruzione “a servizio della lettura”, per sviluppare una strategia (piuttosto che una teoria) di lettura che si accordi alla situazione della lettura che potrebbe portare alla critica letteraria dell’imperialismo, sebbene la sua stessa inclusione tra le pagine di un libro ne solleciti la cancellazione o la neutralizzazione come strategia. Una lettura che, *in un certo modo*, diventa preda della sua stessa critica, forse.

Se, al fine di sviluppare una simile prospettiva, osserviamo la nominazione della negra, scopriamo un racconto curioso. Ovviamente potrebbe essere Jeanne Duval, la famosa amante afro-europea di Baudelaire. Ma c’è anche un’altra chiave, ed è testuale. I versi 41-44 di *Le Cygne* si avvalgono di due versi di un’altra poesia di Baudelaire intitolata *À une malabaraise* (A una fanciulla del Malabar): «L’œil pensif, et suivant, dans nos sales brouillards, / Des cocotiers absents les fantômes épars» (Seguendo, gli occhi persi, nei nebbiosi miasmi / degli assenti palmetti i dispersi fantasmi). L’“originale” della negra in *Le Cygne* è un palinsesto testuale dell’“originale” dell’antagonista di *À une malabaraise*, una delle due donne che Baudelaire aveva incontrato rispettivamente sull’isola di Mauritius e quella di Réunion. Chi sono queste “malabaresi”? Malabar è il nome dell’estremo lembo meridionale della costa sud-occidentale dell’India. Le isole di Mauritius e di Réunion, terre di scambio coloniale militare tra la Francia e la Gran Bretagna, anno una considerevole popolazione di origine indiana, in conseguenza dell’importazione britannica di manodopera indiana a contratto. Queste persone non vengono necessariamente, né in larga misura, dalla costa indiana del Malabar. Il loro nome è come quello di “indiani d’America” o del “gran-turco”, prodotti di una cartografia egemonica falsa. All’epoca in cui scriveva Baudelaire, i colonialisti francesi trattavano questi sventurati con tale durezza che a un certo punto le autorità imperiali britanniche proibirono un’ulteriore immigrazione di lavoratori dall’India (1882). Ed è anche questa donna vaga, incontrata in uno dei due possedimenti coloniali, mal nominata dalla convenzione bianca, che Baudelaire sposta e dis-loca (*mis-places*), per le necessità della poesia, in un luogo nativo immaginario tanto generalizzato quanto l’“Africa”. La storia letteraria la recupera come immigrata mulatta europeizzata e in ascesa di classe. (...)

In fondo il poeta sembra comportarsi un po’ come l’antropologo che raccoglie la testimonianza dell’informante nativo (*the native informant*), senza concedergli però una completa consapevolezza e una posizione piena di soggetto. La Spivak si rende conto che una lettura che cerchi i legami con l’“imperialismo” potrebbe sembrare una forzatura eccessiva, tanto più nei confronti di un testo che si schiera dalla parte degli emarginati (ma questa è, per questo tipo di critica – come sappiamo –, la posizione più sospetta). In fondo basterebbe ricorrere alla biografia dell’autore e richiamare alla memoria Jeanne Duval, la mulatta protagonista di vari componenti dei *Fiori del Male*, dove viene chiamata «maîtresse des maîtresses». Tuttavia, non solo la “negra” non può essere immediatamente la Duval, ma la decostruzione non gradirebbe il rimando al referente biografico (il referente per la decostruzione è sempre decostruibile). Semmai può funzionare il collegamento a un altro testo, dove si trovano versi assai simili: il passo del *Cigno* «e dietro il grande muro che la nebbia ha levato / cerca i palmizi assenti dell’Africa grandiosa», può essere confrontato con «seguendo, gli occhi persi, nei nebbiosi miasmi, / degli assenti palmetti i dispersi fantasmi» di *À une malabaraise*. La Spivak ci fa notare che anche l’indicazione, apparentemente più precisa, della donna di Malabar (una indiana in

Secondo i principi del New Criticism, non è permesso introdurre nella lettura di una poesia simili considerazioni “estranee”. (...) Sarebbe qui opportuno precisare che, a differenza della critica psicobiografica, la lettura decostruttiva non privilegia il testo della vita come obbligatorio oggetto d’indagine. È parte del testo che viene letto, scritto altrimenti e altrove. Sto tentando di leggere un po’ di quella parte del testo per suggerire, a questo punto, che mentre l’iscrizione di Baudelaire come poeta all’interno della tradizione della poesia europea è minuziosa nella specificità di quella tradizione, la sua iscrizione come ammiratore di negre può essere decifrata solo per congettura al di fuori dei confini della poesia. Tali svelamenti sono apparentemente irrilevanti per il funzionamento appropriato del componimento poetico. E si impantanano in una disattenzione, sanzionata per convenzione, verso le identità etniche che ha poco a che fare con il fatto “ovvio” che tutte le identità siano irriducibilmente ibride, istituite inevitabilmente dalla rappresentazione della performance in quanto asserzione. Sto inoltre suggerendo che, se riconosciamo i tratti della dominazione nel primo caso e ignoriamo la forclusione nel secondo, siamo in parte complici di Baudelaire.

In effetti vi sono almeno tre modi di ignorare l’iscrizione della “negra”. Il primo è quello di asserire, come ha fatto una studente[ssa] statunitense nella mia classe, che forse Baudelaire intendesse concentrarsi sulla sua condizione di “esiliata priva di storia e di geografia”. Senza un’attenzione allo sviluppo della prospettiva dell’informante nativo, una simile asserzione può malauguratamente collassare in quel che Lisa Jardine ha definito “il recupero di un qualche messaggio radicale in scritture apparentemente reazionarie”. Il secondo modo di ignorare la negra è quello di introdurre precisi dettagli su Jeanne Duval o sull’elusiva *malabaraise*, senza prestare attenzione alla maniera in cui la negra viene mostrata nella poesia. Il terzo, e questo è quello che mi preoccupa maggiormente, consiste nel suggerire, come ha fatto Edward Ahearn, che la negra sia in un certo qual modo il doppio oscuro di Baudelaire. (...) Queste letture, nel momento stesso in cui decostruiscono un errore, performano una menzogna.

La docente di letteratura europea nordoccidentale, transnazionalmente preparata, non deve spingersi lontano per trovare materiali per l’indagine. È stato un caso ad aver messo insieme Baudelaire, Kipling e la Compagnia delle Indie Orientali per questa lettrice. Ho scoperto lo scandalo nella poesia di Baudelaire perché volevo tenere delle lezioni su un autore sul quale Benjamin aveva scritto, durante un corso che combinava teoria e storia nella critica pratica: le varie reazioni all’“età della rivoluzione [europea]” non potevano essere trascurate.

Africa) non fornisca poi indicazioni molto più specifiche e finisca, ancora una volta, per caratterizzare l’incapacità di distinguere dello sguardo colonizzatore per il quale tutti i colonizzati sono uguali. Considerazioni “estranee”, per la classica analisi testuale (quella del New Criticism ne rappresenta lo sviluppo in area anglosassone), eppure pertinenti per la critica decostruttiva a patto che il «testo della vita» vi rientri esattamente come testo, così come l’intero testo *globale* del mondo e della storia. Così anche un minimo dettaglio dello sfondo (la negra, esule tra gli esuli) può essere sbalzato in primo piano.

L’ultima parte dell’interpretazione della Spivak si ferma a discutere le altre possibili interpretazioni. La prima, che attribuisce a Baudelaire l’intenzione di protestare contro tutti gli esili viene scartata (e abbiamo visto perché: il soggetto è sospetto quando si propone come rappresentante degli emarginati e ruba loro l’essere). La seconda possibilità è quella del dato filologico che si limiti a riportare la figura alle negre realmente conosciute da Baudelaire (la Duval e altre di Mauritius e La Réunion). La terza, quella simbolica, attribuisce alla negra il ruolo di opposizione, il «doppio oscuro» del poeta. Se inizialmente lo spunto era stato fornito dalla voglia di confrontarsi con una autore caro a Benjamin, lo spostamento della visuale all’orizzonte *planetario* il più ampio possibile deve essere in grado, per la decostruzione femminista e postcoloniale della Spivak, di mettere in luce gli errori e i limiti della pratica testuale e delle sue diverse interpretazioni.